

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY





11. **CARDUCCI GIOSUÈ, Su l'Aminta di T. Tasso.** Saggi tre. Con una Pastorale inedita di G. B. Giraldi Cinthio. »
12. **CIAMPOLINI ERMANNO, La prima tragedia regolare della Letteratura Italiana »**
13. **CASINI TOMMASO, La giovinezza e l'esilio di Terenzio Mamiani. »**
14. **ZUMBINI BONAVENTURA, Il Ninfale Fiesolano di G. Boccaccio,** nuova ediz. riveduta e accresciuta dall'A. »
15. **KERBAKER MICHELE, Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti. »**
- 16-17. **DE AMICIS VINCENZO, L'Imitazione Latina nella Commedia Italiana del XVI secolo,** nuova edizione riveduta dall'autore »
18. **JEANROY ALFREDO, La Poesia francese in Italia nel periodo delle origini.** Traduzione italiana riveduta dall'Autore con note e introduzione di Giorgio Rossi. »
- 19-20. **BARBI MICHELE, Notizia della vita e delle opere di Francesco Bracciolini »**

BIBLIOTECA CRITICA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA
DA
FRANCESCO TORRACA



IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

—
1896

1.11
T6883b

SU
L'AMINTA DI T. TASSO

SAGGI TRE
DI
GIOSUÈ CARDUCCI

CON UNA PASTORALE INEDITA
DI
G. B. GIRALDI CINTHIO



98416
—
22 | 9 | 09.

IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

—
1896

PROPRIETÀ LETTERARIA

Firenze - Tip. G. Carnesecchi e Figli.

AVVERTENZA

Questi saggi, che furono pubblicati da prima nei fascicoli del 1° luglio, 15 agosto, 1° settembre 1894, 1° gennaio 1895 della « Nuova Antologia », e il terzo anche in fronte al « Teatro di T. Tasso » a cura di Angelo Solerti [Bologna, Zanichelli, 1895], sono ristampati ora con molte e importanti correzioni e giunte.

L'AMINTA

E LA VECCHIA POESIA PASTORALE

I

L'*Aminta* è un portento: portento vivo d'armonia tra l'ispirazione e l'espressione e l'impressione rispondenti negli effetti, che è il sommo nell'arte della poesia riflessa: portento storico nella spirituale continuità della poesia italiana, perché venne al momento opportuno, chiudendo il lavoro della imitazione perennemente innovante e trasformante del Rinascimento e aprendo nella idealizzazione, se può dirsi, della sensualità voluttuosamente malinconica l'età della musica, la quale nel regno della fantasia e dell'arte doveva necessariamente succedere alla poesia.

È un portento. Ma nulla c'è a dire, o fu detto, di nuovo. Nulla, o pure di queste cose. — Che l'*Aminta* ha la forma la bellezza la serenità d'una tragedia di Sofocle —: il che non è vero; anzi, tanta è la diversità delle condizioni storiche ed estetiche tra le due forme di dramma che non ammette possibile comparazione. — Che è la rappresentazione d'un mondo tutto ideale, pieno di luce, d'amore e d'ebbrezza, di malinconie, di gioia, di voluttà; è come un bel fiore campato in aria, e per pochi sottilissimi fili attaccato alla terra —: il che può esser vero come una sensazione poetica essa

stessa di chi lo dice. O si poté, al contrario, affermare — che l'ideale poetico posto fuori della società in un mondo pastorale rivela una vita sociale prosaica vuota d'ogni idealità: che la poesia incalzata da tanta prosa si rifuggiva, come in ultimo asilo, ne' campi; e là gli uomini di qualche valore attingevano le loro ispirazioni, e di là uscirono i versi del Poliziano del Pontano e del Tasso: — il che è vero soltanto in parte e con molta confusione di tempi e di termini e con nessuna relazione all'*Aminta* o alla favola pastorale. Ancora — che nell'*Aminta* il Tasso rappresenta l'anima sua innamorata, la quale vede nel mondo soltanto la donna sua, e tutto il resto è niente, ed ei la trasporta seco in una regione ideale dove ei le dice quanto l'ama, ecc. — che è una bella romanza, non storica.¹

Dopo ciò, se qualche minore uscì fuori a dire — che il sogno dell'*Aminta*, tutto splendori e profumo, in vece di metter nell'animo l'entusiasmo della luce fa provare la tristezza languida d'una notte d'estate, pare il sogno d'un prigioniero, la visione d'un febbricitante; e in faccia a questa creazione bisogna pensare che la più bella cosa che Iddio abbia creato è l'uomo afflitto —²; non è il caso di ridere. Questo è la conseguenza di quello; e tutt'insieme sono l'azione del romanticismo, che, esaurito in poesia, sopravvisse un poco nella critica e nella storia letteraria. Io non dico che nella critica, massime letteraria, non abbia ad entrare l'arte; ma il romanticismo e nella critica e nella storia indusse l'autonomia dell'egotismo fantastico e sensuale;

¹ L. Settembrini, *Lezioni di letter. ital.*, vol. II, lez. LXVI. — F. De Sanctis, *St. della letter. ital.*, vol. II, cap. XVII.

² Tutto questo e più si legge in un fasc. stamp. in Atri nel 1889, *Il sentimento dell'Aminta*.

il che può qualche volta piacere quando gli scrittori siano gente di valore, ma per lo più nuoce. La critica non va considerata come una nuova arte sofistica, dalla quale né scrittore né lettore cerchino più il vero, ma quegli cerchi un pretesto e questi un divertimento, pretesto di sfoggiare l'ingegno a carico de' grandi autori e delle grandi opere, divertimento di vedere le scimmie caracollare su' dorsi degli elefanti.

II

La favola pastorale, o più largamente boschereccia e campestre, segna l'ultimo sforzo dell'artistica vitalità e il grado supremo della composizione formale a cui pervenne tra noi nel declinare del secolo decimosesto la poesia bucolica degli antichi, serbataci dal medio-evo e poi rinnovata nella letteratura del Rinascimento. Dall'idillio e dall'ecloga ella prese la scena i personaggi il costume, dal dramma pur antico le forme all'atteggiamento delle passioni e allo svolgimento dell'azione, nell'azione e nell'espressione tenendo a mescolare temperatamente il patetico ed il giocondo: fu tragicommedia, nuovo genere misto, ma nobile, e, pur fuori dalle regole degli aristotelici, regolare. Rappresentata, in principio, per feste o per nozze di signori agli Estensi, ai Della Rovere, ai Gonzaga, ai Medici ai Savoia, nei nobili palazzi, nelle ville e nelle reggie; tra splendore e fasto di apparecchi ove l'architettura la pittura la scultura sfoggiavano nella raffigurazione della scena e nelle macchine degl'intermezzi, e i primi ingenui vezzi della musica adolescente carezzavano le morbidezze passionate d'una poesia sapientissima; tra uditorii di belle dame e pompose, pronte a citare de' sonetti del Petrarca e delle ottave dell'Ariosto e far-

ne, all'occasione, del proprio, di cavalieri pronti a trattare la spada come a discutere controversie peripatetiche, di poeti che anche potevano leggere filosofia e matematiche al pubblico studio e di filosofi eleganti ne' madrigali; la favola pastorale cominciava facendo sembiante di contrapporre a tanta lussuria d'arte d'ingegno e di coltura una sua vista di mondissima rusticità con quasi un senso di attraente freschezza.

Ecco il fondo d'un bosco: gli alberi alti e radi lasciano il passo ai raggi del sole, che illuminando scopre lontano monti e monti ancora: il terreno verde e ombrato è libero al pascolo de' bestiami e ai ritrovi e colloqui de' pastori. O vero, ecco aperta campagna, con veduta di capanne e di greggi: gorgoglia presso riversando le acque dal colmo bacino una fonte, ostendesi umida tra canne e pioppi la riva d'un fiume che vien di lontano emanando dall'urna di un dio. Siamo in Arcadia, o su le rive del Po dove già cadde Fetonte e lacrimarono l'Eliadi, o in quale altra parte di questa antica terra di Saturno e di Giano? È lo stesso. Entrano in scena due donne o due uomini d'età diversa: i nomi, gli abiti, il costume sono greci; greci gli dèi che invocano, greca la religione della quale celebrano i sacrifici e fanno i vóti. Sì quei primi personaggi e sì gli altri che poi verranno appaiono essere pastori, cacciatori, coltivatori, bifolchi, qualche volta marinai; ma non de' comuni: anzi i primari nell'azione sono figliuoli o nepoti di Pan o del dio indigete della contrada e del fiume nativo; e a loro si mescono nell'azione enti d'un ordine superiore, semidèi, satiri e ninfe. Nell'azione ci deve essere ciò che gli aristotelici chiamavano rivolgimento di fortuna, prima di buona in rea, che induce negli spettatori il terrore e ingenera il travaglio tragico, poi novamente di rea

in buona, sí che il lieto fine consoli poi le agitate sensazioni con la giocondezza della commedia. Ma eterno e immortale motivo della favola pastorale è l'amore: onde il rivolgimento di fortuna, la crisi, è dal piú al meno sempre una: chi, nel principio, uomo o donna, abborriva dall'amore, finisce, per una ragione o per l'altra, divina o umana, fatale o del caso, cedendo alle lusinghe della dolce passione e rendendosi al desiderio dell'amante. Così durezze rivolte in carezze, inimicizie in amicizie, ritrovate le cose o persone care perdute, sono lieti fini. E gli episodi sono le liberazioni e salvazioni da mortiferi animali, da mostri, da satiri: specialmente da satiri. Il satiro è uno degli elementi necessari alla pastorale: amatore e persecutore selvaggio di ninfe, egli rappresenta la rozza sensualità primitiva di contro alla trasfigurazione dell'amore operata nella vita pastorale dalla poesia e dalla musica.

Di tutti questi personaggi, come abitanti di selve e campi, il parlare dovrebbe esser semplice se non rustico; ma il fatto è (i critici lo van sempre notando, e non con lode) che quei campagnoli sono troppo fini dicitori, che quei pastori la sgarano ai cortigiani. Se non che quei pastori, l'abbiamo già detto, sono figli o nipoti di numi, eroi nel senso greco essi stessi, e si atteggiavano in conspetto di principi e di principesse, in faccia a uditorii de' piú colti che siano mai stati al mondo, in una scena che sfugge i confini del reale. Rimettiamoci dunque in tali condizioni e circostanze, e facciamoci così una ragione vera di quella poesia; e tanto piú agevolmente ce la faremo, quanto essa è, quella dico del Tasso e del Guarino, della piú nitida, della piú elegante e squisita che l'Italia abbia mai avuto nell'ordine secondario della sua produzione. La verseggiatura mescola endecasillabi e settenarii, di

guisa che il maggior verso corregga il minore con la sua gravità e grandezza, e questo con la sua agilità aiuti l'altro a correre e ondeggiare, sì che riesca un' armonia mezzanamente sostenuta tra commedia e tragedia, che alzi abbassi e varii al bisogno dell'azione e della passione. Gli atti sono cinque: è ammesso il prologo e talvolta l'epicarmo, cioè il congedo gratulatorio: non devono mancare i cori, di pastori, di cacciatori, di ninfe; coro parlante, che piglia parte alla commozione della favola; coro cantante, fra atto e atto, non tanto le moralità: quanto le impressioni che da quella vengono.

Tale fu nella sua giovanil perfezione la favola pastorale o boschereccia: alla quale anche, per un di più non importuno, acquistavan grazia e interesse, almeno nelle prime recite, le allusioni alle costumanze e alle idee, alle persone ed ai fatti del giorno e della corte.

III

Dramma pastorale, come questo nostro del Cinquecento, si può tenere per fermo che i greci non lo immaginarono mai. Dei *Bifolchi* di Cratino rimane solo il titolo; e la fantasia rifugge dal cercare l'Arcadia nella vecchia commedia attica. Lo stesso è a dire dell'altra di Menandro, *Il figlio supposto* o *il contadino*: niente ne resta, e niente autorizza a credere fosse diversa dalle solite favole della commedia nuova, a inviluppo e riconoscimento finale. Il dramma satirico, nel quale a parte dell'azione eroica entravano cantando i satiri con Baccò (solo e bellissimo avanzatone il *Ciclope* di Euripide), era mitologico; e il *Dafni e Lietersa* del tragico della pleiade alessandrina Sòsiteo non sappiamo bene che

fosse. Contesero nel secolo decimosesto Francesco Patrizi e Jacopo Mazzoni, se tragedia o ecloga; ne scrissero e riscrissero, senza fermar nulla:¹ la critica moderna pare si accordi a tenerlo per un dramma satirico come il *Ciclope*, tendente ad avvicinarsi, concedono alcuni, alle composizioni mimiche e bucoliche dei Dorii di Sicilia, senza designare particolarmente gl'idilli teocritei. Del resto tutta una letteratura, come fu quella del nuovo dramma tra noi, sarebbe ridicolo farla discendere da un frammento di ventiquattro versi, che è quanto ci resta di Sòsiteo, e per di più ignoti ai primi che scrissero favole pastorali. Ma tant'è: i nostri vecchi avevan bisogno degli alberi genealogici anche per la poesia, e pur troppo, nota argutamente questa volta un grave erudito,² ce n'è che somigliano agli alberi di certe famiglie per linea retta da Priamo re di Troia e da Giuba re di Numidia.

Alle origini greche del pagano Cinquecento il Seicento devoto sostituì il popolo ebreo e la bibbia. Così mons. Huet, il dottissimo vescovo autore della *origine dei romanzi* [1670] per introduzione alla *Zaide* di mad. La Fayette, trovò il primo esempio di pastorale nella cantica detta di Salomone. Certo che in quella lirica popolare d'amori e nozze c'è del colorito bucolico e del movimento drammatico; e vi si posson riconoscere Salomone pastore, Sunamitide pastorella, un coro di verginelle, e altro. 'Ciò piacque molto in quel secolo a letterati e poeti latini della compagnia di Gesù: e un p. Paolo Serlogo, ravvisando nella *Cantica* ogni parte di vera favola pastorale, la volle

¹ Cfr. P. A. Serassi, *Vita di J. Mazzoni*, Roma, Pagliarini, 1790; pp. 78-86.

² G. Fontanini in non so più qual pagina dell'*Aminta difeso*, Roma, Zenobi, 1700.

spartita in cinque atti; ma con erudizione piú rara il p. Andrea Pinto Ramirez la espose in scenica rappresentazione, se non che egli stimò averla a scompartire in soli tre atti.¹ Il primo traduttore italiano della *Cantica* (1686), laico, Loreto Mattei, immaginò distribuirli in otto ecloghe, con intitolazioni quasi romantiche, Il deserto, La campagna, La notte, Il banchetto, Il giardino, Il trionfo della beltà, Il paradiso dell'amore divino. Carmelitano fu il traduttore piú recente e a memoria dei nostri padri famoso, Evasio Leone di metastasiana memoria; e la rifece in otto cantate, a dialogo tra lo sposo e la sposa con le debite ariette. Nel secolo decimottavo, mons. Gius. Ercolani, pastore arcade e governatore per il papa, fece, a mo' de' gesuiti, della Sunamitide allegorizzata una *boschereccia sacra*. Ahimè, Santa Chiesa in foggia di Silvia e Dorinda, tra Dafne e Corisca!

IV

Della poesia pastorale gli antichi (intendo oramai soltanto greci e romani) non ebbero che una forma, l'idillio o l'ecloga: il romanzo pastorale misto di prosa e verso, la favola pastorale drammatica, sono produzioni italiane derivate e *composite*. Ma composite come? o come derivate? Dopo tanta sazievolezza d'Arcadia, la poesia pastorale venne giustamente in uggia: ma questa non è una ragione per discorrerne leggermente e a traverso, disprezzando. Il critico, o, meglio, lo storico letterario non deve disprezzar nulla: ogni manifestazione dello spirito umano nell'arte del verso e della prosa va studiata, esaminata, spiegata

¹ Cfr. anche Quadrio, *Stor. e rag. d'ogni poes.*, V 380.

con rispetto; massime quando v'han cooperato una serie d'ingegni molto superiori al volgo dei critici. Però del passaggio e svolgimento della poesia bucolica in Italia chiedo il permesso di raccogliere in breve quel tanto che mi occorre al soggetto.

Gl'idillii di Teocrito erano, come suona il vocabolo, imaginette o bozzetti di caratteri e scene non pur tratti dalla vita dei bovati e pastori, ma dei pescatori, dei contadini, della plebe e cittadinanza minuta delle città di provincia. E in questa larghezza nella piccolezza è il gran valore di Teocrito, che fu certamente nell'età alessandrina il maggiore se non l'unico poeta; e disegnava dal vero, superiore al reale soltanto quando la visione passando per il filtro della concezione poetica prendeva l'impronta dell'arte. Ma non pare esatto ciò che fu ultimamente supposto, che il dialogo sia più frequente nell'ecloga posteriore che nel primitivo idillio. Il dialogo fu sempre la forma prediletta, perché naturale e necessaria, della poesia bucolica. Dei ventisette idillii di Teocrito i veramente bucolici sono undici; dei quali, nove a dialogo e due monologhi rappresentativi. Oltre il dialogo propriamente detto prevale nell'idillio bucolico di Teocrito il canto amebeo e l'intercalare: ultimo testimonio questo d'un qualche attacco alla poesia popolare, se non di provenienza diretta: indizio quello d'una tendenza primordiale al dramma. Tendenza, perché in fondo la sostanza è racconto: racconto, non del fatto eroico, sebbene qualche volta del mitico sì, ma specialmente dell'amore o d'altra minor passione o tenue avvenimento. Né, oltre il racconto, manca all'idillio un certo fondamento epico: Dafni, il primo pastore, il figlio di Hermes e della ninfa ignota, è per questa poesia ciò che per l'epos propriamente detto l'eroe: di più epica è la

verseggiatura, l'esametro. Sicché l'idillio bucolico viene ad essere un genere misto tra drammatico ed epico: se non che il movimento e fervore del canto nella passione lo fa anche lirico. Finalmente, la poesia bucolica, sorgendo sempre di mezzo a un'età raffinata, aspira e prosegue almeno esteriormente l'idealità d'una vita semplice e pura, che essa cerca di restaurare nella rappresentazione dell'idillio: indi l'espressione o l'atteggiamento sentimentale, che vedesi a pena in Teocrito, si rileva in Virgilio, cresce poi sempre fino alle caricature di Gessner.

Con Virgilio il poeta entra personalmente nella rappresentazione bucolica, e v'introduce argomenti e trattazioni che paiono meno acconci a quel genere. Il che non solamente Virgilio fa esponendo con molta poesia nel *Sileno* un sistema filosofico e dei mitici colori adornando nella quarta ecloga e nella decima l'ambizion di Pollione e l'amicizia di Gallo, ma anche nei colloqui e nei canti e nelle querele de' pastori adombra e ritrae i tristi effetti delle guerre civili e i lieti delle riparazioni di Mecenate e Ottaviano. E chi può risolutamente negare che il Dafni della quinta sia Cesare?

Tale passò Virgilio co' suoi imitatori Calpurnio e Nemesiano al medio evo; all'età vaga dell'oscuro e del sottile, all'età mistica e scolastica piacendo sopra tutto per ciò ch'ella credea vedere e intravedere nelle figure dei pastori e sotto i veli dell'allegoria. Così l'accademia carolina del secolo ottavo, che prima diè l'esempio d'imporre nomi etnici a persone cristiane, e le sue erano tedeschi o britanni, mandava con Angilberto Omero ecloghe-epistole all'onor di Carlo e di Pipino, cantava con Alcuino Flacco cuculi e Coridoni allegorici, cantava con un Nasone in due pro-

prie ecloghe virgiliane l'alto Palemone che dalla rinnovata Roma domina i regni; e solo in un *Conflictus veris et hiemis*, o del venerabile Beda o di un discepolo d'Alcuino che sia, trovava l'accomodamento della natura e della tradizione germanica con la forma latina. Così la poesia monastica dei secoli decimo e undecimo faceva di Fille e Galatea velame ai lutti delle abazie vedovate, e nella *Bucolica quirinalium* di un Metello benedettino [circa 1160] alternava in dieci ecloghe vóti, punizioni e premi di Melibei e Titiri e del nuovo santo Quirino.¹ Da allora incomincia il vocabolo e il concetto allegorico dell'ecloga, quale durò fino al Rinascimento. *Idillio* ed *ecloga* son denominazioni che rimasero alle due opere bucoliche di Teocrito e di Virgilio; ma quanto felice la prima, altrettanto impropria e non rispondente la seconda, che in somma vuol dire « alcune cose scelte da molte piú »; e forse il grammatico, che primo l'appose, congetturava o sapeva d'una scelta fatta da Virgilio tra le sue *bucoliche*: ché tale è il termine proprio a questa poesia nell'antichità greca e romana. La denominazione d'*ecloga* invalsa nell'epoca carolingia fu propagata anche alle poesie descrittive e alle giocose, ma piú specialmente significò le rappresentative pastorali. Così l'usarono i poetanti in latino del nostro Trecento, e così venne alle lingue nuove latine.

V

Primo scrittore di ecloghe, primo Tirsi dell'Arcadia nuova in Italia, fu Dante, a istanza d'un romagnolo, o d'onde altrove si fosse Giovanni del Virgilio. E dopo

¹ Cfr. Fr. Macri-Leone, *La bucolica latina nella letter. ital. del sec. XV* ecc. Torino, Loescher, 1889: pp. 21-41.

Dante abbondano ecloghe latine per tutto il secolo: le mal tribuite ad Albertino Mussato, e che potrebber essere d'un poeta aulico, lombardo o veneto, dei Visconti: le molte, e alcune veramente belle, del Petrarca e del Boccaccio: le ancora inedite di Giovan de' Boni aretino: le otto che avea composte Coluccio Salutati. Tutte a dialogo; e i loro poeti, passando oltre, o anzi ignorando i *cuculi* del venerabile Beda e d'Alcuino, tornarono diritti a Virgilio e un po' a Calpurnio; e, se di Virgilio non appresero la suprema eleganza, assunsero al più alto e austero concetto di verità la forma allegorica, per mezzo la quale credevano esser passata la voce della Sibilla annunziante Cristo nato. Di Teocrito non seppero che per udita e non lessero che per citazione. Quell'ecloga nell'*Ameto* del Boccaccio, ove cantano in gara il pastor siculo Acate e Alceste pastore arcade, adombra ella da vero, come un dotto e ingegnoso uomo avvisò,¹ la differenza, qual vedevala il medio evo, tra l'idillio teocriteo reale e l'allegorica ecloga virgiliana? Anche se no, esso il Boccaccio nell'epistola dichiarativa della sua bucolica² affermava che Teocrito nulla intese oltre quello che la corteccia delle parole dimostra, ma Virgilio asconde sotto la corteccia più sensi. Così le ecloghe latine del Trecento ricuoprono dell'involucro pastorale o avvenimenti personali degli autori o grandi fatti della storia politica e religiosa dei tempi; e Franc. Petrarca ribattezza Mitron il pontefice Clemente V e dà del Panfilo a san Pietro, che il Boccaccio chiama invece Glauco e chiama Dafni l'imp.

¹ A. Hortis, *Studi su le op. lat. del Bocc.* Trieste, 1879; pagina 66.

² G. Boccaccio, *Le lettere*, per Fr. Corazzini, Firenze, Sansoni, 1867; pag. 267.

Carlo IV. Che resta dunque l'affermazione di Francesco De Sanctis a proposito del Tasso e del Guarino, che l'ideale poetico posto in un mondo pastorale rivela una vita sociale prosaica e vuota d'ogni idealità? Cotești trecentisti, anche Dante, anche il Petrarca, ai quali certo idealità non mancavano, andarono a cercar la poesia nel *mondo pastorale*, come gli estetici direbbero con espressione né filosofica né italiana. Ma perché? Per due ragioni, immagino io: una sociale e una letteraria. Non ne potevano più di quei baroni e cavalieri, epici quanto volete nelle canzoni di gesta e nei romanzi, ma rozzi e brutali nella vita; di quei frati e monaci, santi quanto volete nelle auree leggende, ma abbuaiatori e accidiosi e un cotal po' ancor puzzolenti; di quei cittadini, valenti e magnanimi nelle croniche, ma di picciol animo in fatti e ringhiosi e ignoranti; e si rifugiavano nella libertà fraternità egualità dell'Arcadia. Nell'arte della poesia sentivano mancarsi qualche cosa, la forma drammatica; e disdegnando cercarla nelle laudi e ne' misteri né osando ciò che il Mussato, crederono trovarne un'apparenza nei dialoghi dell'ecloga.

Quanto invalesse tuttora nell'arte anche pastorale del Trecento l'allegoria, lo mostra Giov. Boccaccio nell'*Ameto*. Composto del 1342, quando il ventottenne amante di Fiammetta dalle voluttà di Napoli si fu restituito alle bellezze di Firenze, l'*Ameto* vorrebbe essere in principio un'opera uscita tutta classica dai recenti studi latini. Giocondo rivelatore di forme e apritore di nuove fonti alla poesia, messer Giovanni dà qui il primo esempio del romanzo pastorale misto di prosa e di versi; e nei versi deduce primo l'antica ecloga dall'esametro latino a mormorare scorrevole pe' freschi e molli canali della terzina; e in questi versi

la purità del Trecento e la peregrinità classica si assorellano ingenuamente tanto che no 'l potranno sentir mai né capire i giudicanti stranieri e tali altri nati e cresciuti a essere tuttavia stranieri. La *commedia delle ninfe fiorentine*, come s'intitola l'*Ameto*, pare in principio un' opera del giorno: l'azione è nei dintorni di Firenze: e i templi s'intendono chiese, e le feste son *sacre*. Le donne, alcune coi nomi che infioreranno poi il Decameron, sono, s'intende, tutte belle; e le descrizioni delle varie bellezze, fatte lungamente secondo gli schemi dei romanzi, riescono a essere più raffinate e provocanti che non le simiglianti della maggiore opera. Tutte innamorano il rozzo Ameto, e tutte hanno i loro amori, non coniugali, ma, in onta del coniugio, conducenti a perfezione; e di quegli amori si contan le storie, e anche del padre e della madre del Boccaccio che è detto Caleone, e dell'amata Fiammetta, con intermezzi pastorali e descrizioni naturali. Tutto va bene, in pieno classicismo, in calda e rosea sensualità di primavera toscana, fino a un certo punto, quando a un tratto tutto muta. L'idillio è la visione del canto vigesimonono del Purgatorio: le sette ninfe fiorentine sono l'umanazione delle virtù teologali e cardinali, *Noi sem qui ninfe e nel ciel siamo stelle*; ed Emilia, per esempio, è la famula di Diana, la quale è la Giustizia; e Fiammetta è la sacerdotessa di Vesta, la quale è la Speranza; e Lia è sotto il potere di Cibele, che è la Fede. E finisce con l'apparizione di Venere, che è la Carità: alla cui luce Ameto si trasforma e diviene perfetto.

Come del romanzo pastorale, così il Boccaccio fu autor primo del poema pastorale. Tutto l'opposto dell'*Ameto*, che move dalle circostanze reali per metter capo alle allegorie teologiche, il *Ninfale fiesolano*

move dal mito preistorico per riuscire alla vita reale del Trecento: comincia dal coro di Diana che scorre i monti dove poi Atlante fonderà Fiesole, segue con le fantasie ovidiane delle ninfe converse in ruscelli dai noti nomi, e riesce alla rappresentazione viva della passione umana e degli affetti domestici. Mensola che si rimorde del fallo; Giraffone (è già nel nome l'urto della nuova rusticità con le leggiadrie mitologiche) che recasi su le spalle il cadavere del figliuolo mortosi per amore; la vecchia ninfa che presenta a' due genitori orbatì il fanciullino nato dell'amore punito da Diana, paiono creazioni moderne e sono dell'antica verità eterna; e l'idealità mitica pastorale finisce con la realtà sociale politica, che abolisce il rito di Diana, marita le ninfe e fonda la città. E il poema liberandosi quasi subito dalle fasce dell'idillio distendesi a scendere naturale con una favella e una verseggiatura limpidamente rispecchiante le cose nell'intimo della verità semplice che non urta né offende. Non mai il Boccaccio fece meglio in versi, e di rado la pastorale italiana fu così poetica.

VI

E poi fu un lungo silenzio alle zampogne ed ecloghe si in latino come in toscano; interrotto (chi se lo ricorda o lo ha letto?) sol da Giusto de' Conti. Il quale un bel giorno dimenticò le tornite imitazioni della Bella Mano, per mettere insieme una strana rima tra ecloga e frottola (*La notte torna, e l'aria e il ciel si annera*); a dir meglio, compose una vera ecloga, ove entra la frottola con l'elemento suo realistico nella sostanza e polimetro nella forma. Ma solo a mezzo il Quattrocento affermarsi che in gara alla bucolica clas-

sica meglio e più generalmente compresa si risvegliasse col desiderio della vita riposata nei campi il sentimento della natura, dando le mosse a una poesia pastorale o campestre che voglia dirsi. È egli vero?

Ecco tra il 1453 e il 71 le dieci ecloghe latine di Matteo Maria Boiardo. Dall'Arcadia guasta dai turchi Pan rifugge in Italia, e a Poeman pastore italico insegna cantare in riva della Secchia presso a Modena o del Tressinaro sotto i bei colli di Scandiano. E Poeman e i nuovi pastori cantano i soliti amori e abbandoni e morti di ninfe assai vagamente; ma cantano anche Giano e Pico e Pitagora, e l'etrusco Tage ed Evandro e le glorie di Roma, e subito appresso gli Estensi; cantano l'età dell'oro rifiorita sotto Borso nuovamente duca (1453), e portano in gabbia una gazza che ha imparato a ridire il nome di Ercole governatore di Modena (1465) sotto il cui reggimento è così beato vivere. Le ecloghe del conte scandianese si riattaccano a quelle del Petrarca e del Boccaccio, e splendono a luoghi di forse più elegante imitazione virgiliana; ma non ebbero fama.

Stanno in disparte le otto ecloghe di Battista Spagnoli, il Mantuano. Le scrisse adolescente (1485 circa) essendo a studio in Padova, e due ne aggiunse vecchio in religione: perocché fu carmelitano, di recente beatificato. Cotesto santarello è un osservatore triste, rozzo, sboccato; non osceno; ma delle donne e degli amori mette in mostra le dure verità con le crude parole; mette in latino le storpiature dei nomi cristiani (*Iannus, Tonnius*): non fior d'eleganza, efficacia volgare, verità prolissa: pare a certi passi prevenire la commedia rusticale, in altri anticipare il suo paesano Folengo. E pure quell'ecloghe furono ben presto commentate dal Beroaldo, e fra tanta eleganza del secolo appresso tradotte due

volte in francese da Michele D'Amboise e da Lorenzo De la Gravière, in inglese da Aless. Barclay: sí forte era la sete del naturale.

Dalle georgiche di Esiodo e Virgilio balzava a descrivere le stagioni della viva agricoltura toscana Ang. Poliziano nel *Rusticus*: prolusione in versi alle lezioni su quei due antichi poemi che il giovine professore accingevasi fare allo studio di Firenze nell'anno 1483. Dov'è andata la polvere dei vecchi libri pur ora scossi dal filologo? Il Poliziano pare scrivere una lingua viva: non imita il greco autore né il latino; non compone idillio né ecloga, fa una selva; mirabile dipintore, di colorito fiammingo; piú moderno, e quasi direi piú poeta, del Thomson. All'ecloga mitologica virgiliana primo, se non forse col Pontano o poco dopo, ma certo in Napoli, tornò il fanese Pomponio Gaurico (m. circa il 1530). E súbito l'eleganza signorile delle ecloghe puramente classiche del Sannazzaro, del Vida, di G. B. Amalteo fece dimenticare e disprezzare ogni latino anteriore.

VII

Intanto era venuta rifiorendo l'ecloga volgare in terza rima. Fu notato¹ che tra le eroidi di Luca Pulci, morto fin dal 1470, quella di Polifermo a Galatea ninfa marittima è un'ecloga formale, la prima forse in terzine sdrucciole. Bernardo, fratello di lui e di Luigi, volgarizzò da giovane in terzine tutte piane la bucolica di Virgilio; e del 1481 quel volgarizzamento uscì a stampa con le *bucoliche elegantissime* di Girolamo Benivieni

¹ G. Mazzoni, *Le ecloghe volgari di M. M. Boiardo*; in *Studi su M. M. B.*, Bologna, Zanichelli, 1894; pag. 323.

florentino e dei senesi Francesco Arsocchi e Fiorino Boninsegni; il quale ultimo, esule in Napoli, intitolava alcune sue ecloghe al duca di Calabria fino dal 1468, quando il Sannazzaro aveva dieci anni. Tutte *elegantissime*, come le spaccia il frontespizio, quelle ecloghe non sono: son tutte in terzine, che l'Arsoocchi varia di rime piane e di sdrucchiole, e il Boninsegni anche v'intromette delle strofe a rime ripercosse. Dall'Arno al Po, con quella emulazione che era nel gentil lavoro letterario tra la corte medicea e l'estense, importò il nuovo genere poetico Matteo Maria Boiardo. Delle dieci ecloghe italiane di lui quattro sono scritte di certo nel 1482, come quelle che hanno argomento dalla guerra veneziana contro Ercole I duca di Ferrara e dal soccorso d'Alfonso aragonese al cognato: ma le altre, di contrasti e di amori pastorali, niente vieta recarle più a dietro, al 1470 o poco dopo, che fu al conte scandianese anche il tempo dei tre libri degli *amori*: allora il Boiardo aveva finita la bucolica latina, e si provò alla volgare, riuscendo con la sua cordiale bravura. Le corde della battaglia e della politica, come la zampogna e il flauto della campagna e degli amori, ei tócca e ispira egualmente bene, con più eguaglianza che non il Boccaccio: primo a introdurre nella terzina dell'ecloga la rima sdrucchiola del dialogo, secondo a dedurre nel canto pastorale la rima al mezzo della frottola. Al Boiardo si accompagnano nell'Emilia due altri gentiluomini rimatori, Niccolò da Correggio con la *Semidea* in terzine piane e Gualtierio Sanvitale con la *Florida* in sdrucchiole;¹ a Ferrara, Antonio Tebaldeo.

¹ Ambedue nel cod. X-34 della Estense. La *Florida* del Sanvitale fu pubbl. in frammento da Jac. Corbinelli tra le *Rime antiche* in append. a *La bella mano* di G. De Conti (Parigi, Patissou, 1590) con questa curiosa attribuzione, *Del Sanazaro na-*

Composto in quel torno, sta da sé, anche per la squisitezza della composizione, il *Corinto* di Lorenzo de' Medici, vera ecloga classica. Classici, del resto, almeno nell'intenzione, quei versi pastorali eran tutti; e fatti da gente aulica per gente aulica, che andava adattando la moda del classicismo. Quando a un tratto, proprio in questo momento e per opera dello stesso Medici, esce la *Nencia da Barberino*. Una vera magia di trasformazione: Amarilli e la vecchia ecloga cadono in cenere, e ne sorge fenice la giovane contadina toscana nel suo abito da festa, nella più amena e placida valle, nella più soave e intera parlata del bel paese; e la poesia del rispetto popolare ricanta per bocca del signor popolare l'idillio dell'amor popolare. Ahimè, fu un lampo! Che se tutta l'Italia non è Toscana, né anche tutta Toscana è Mugello né tutti i rimatori sono il Medici. La *Beca di Dicomano* del Pulci e la *Catrina* del Berni furono presto una caricatura: bisogna tornare all'*Arcadia*. Non però senza prima avvertire l'apparizione d'un'altra forma, che più veramente poté contribuire per qualche verso, almeno con l'esempio d'una più elegante imitazione classica, alla futura composizione della favola pastorale. Dal tronco della rappresentazione, sacra e morale, ecclesiastica e borghese, in ottava e in terza rima, diramò in quelli stessi anni, con più succhio lirico, la nuova foggia aulica dell'idillio virgiliano e

tivo di Pistoia; e da Mich. Scherillo in append. all'*Arcadia di Jacopo Sanazaro* (Torino, Loescher, 1888); il quale Scherillo ci dà notizia che l'ecloga leggesi pur col nome di J. Sanvitale in un cod. della biblioteca di Dresda e nel LX degl'italiani (Zanetti) della Marciana. Credo non possa nascer dubbio su la giusta attribuzione al Sanvitale, probabilmente parmense; per la concordanza di tre codici, l'uno dei quali, l'estense, è una raccolta di rimatori emiliani, e anche per la coloritura qua e là emiliana della lingua.

ovidiano drammatizzato con mescolanze pastorali: l'*Orfeo* di Ang. Poliziano rappresentato alla corte di Mantova nel 1471 e il *Cefalo* di Nicolò da Correggio alla corte di Ferrara nel 1486.

Poco dopo, in Napoli, Jacopo Sannazzaro componeva a imitazione dell'*Ameto* l'*Arcadia*: dodici prose narrative o descrittive, dodici ecloghe rappresentative o liriche ed elegiache; non tutte di séguito; le prime dieci avanti il 1489, le ultime poco prima del 1504. Gli fu dato vanto d'aver innovato la terzina a rime sdrucchiole per meglio rendere il dimesso dialogo dei pastori quando non cantano, e d'aver fatto più d'una volta l'ecloga polimetra a meglio rendere la varietà dei racconti e delle rappresentazioni. Ma la terzina sdrucchiola è, come già notai, di Luca Pulci morto prima del 1470 e del Boiardo che scriveva al più tardi nel 1482; e il polimetro fu già di Giusto de' Conti, non che del Boiardo stesso e dell'Arsochi e Fiorini, che davano a stampa nell'81, e il secondo visse a Napoli assai. Il che non scema al Sannazzaro la lode di qualche novità, per aver saputo acconciare alla bucolica classica, dedotta puramente da Virgilio, la rima al mezzo popolare delle frottole napolitane, dei *Gliomeri* e delle *farse cavaiole*. Non gli scema la lode di aver fatto meglio di tutti; d'aver dato, massime nella prima seconda e decima, il più bell'esempio, più vivamente e drammaticamente mosso, dell'ecloga, accenno quasi divinatorio al dramma pastorale. E più altre e maggiori sono le lodi dovute in generale a cotest'opera, che fu delle più significative ed efficaci, se non delle più originali, del Rinascimento.¹ Non più allegorie:

¹ Su J. Sannazzaro son da vedere le *Note* di F. Torraca (Napoli, Morano, 1879): così l'aut. intitola modestamente il suo lavoro, che è un de' migliori saggi di vera critica letteraria usciti in questi

il moderno poeta avviassi veramente all'antica Arcadia, se non a quella storica di Polibio, una repubblica quasi elvetica, ov'era la vita laboriosa e dura nei campi, e l'ideale severità del costume portava l'educazione mista degli adolescenti e delle vergini al canto degli inni accompagnanti i sacrifici di Bacco, a quella almeno virgiliana - *soli cantare periti Arcades* -.

(Atque utinam ex vobis unus vestrique fuissem
Aut custos gregis aut maturae vinitor uvae!),

quella che poi divenne un paese, in cui più che di lavorare la gente si occupava di fare all'amore cogliendo fioretti, Cuccagna magra e Bengodi esangue della decadenza. A questa Arcadia avviavasi dunque e ci viaggiava per entro il poeta; ma, come poeta moderno, mesto e addolorato, d'amore e d'altre pene. E poi ben presto l'Arcadia del Sannazzaro si riconosce essere la valle di Gifuni in quel di Salerno, ov'erano i possedimenti della famiglia e ove la madre l'allevò ed egli la pianse morta e s'innamorò. E tutta degli amori e dolori suoi, e di quelli degli amici e di quelli de'suoi re, è piena quest'*Arcadia*, tanto più nobile dell'*Ameto*. Quelle grotte, è vero, sono tutte intarsiate di vecchi frammenti greci e latini e rivestite di spoglie toscane. Che importa? così voleva il tempo. Ma entro v'abitano veramente, o almeno parve al poeta, quelli ch'ei chiama i gloriosi spiriti dei boschi; e l'Europa ammirata per un secolo ne udì risonare

El dulce lamentar de los pastores,

come in bellissimo verso cantava Garcilaso de la Vega, un de' celebrati imitatori del poeta napoletano. Per un ultimi anni. Cfr. anche *Arcadia di J. Sanazzaro* con note e introduzione di M. Scherillo, Torino, Loescher, 1888.

secolo intero l'Europa fu allo specchio dell'*Arcadia* a farsi classica: su le tracce del Sannazaro, a mezzo il Cinquecento, in Spagna, Giorgio di Montemayor componeva la *Diana*, e il gran Cervantes, nel 1584, la *Galatea*: in Inghilterra, nel 1590, fiorente Shakespeare, che al Sannazaro deve almeno il nome di Ofelia, Filippo Sidney rifaceva un'*Arcadia*; e in Francia, nel 1610, Onorato d'Urfè faceva l'*Astrea*.

In Italia l'opera del Sannazaro poté in appresso suggerire o prestare alla futura favola pastorale paesaggi e figure di personaggi liricamente appassionati: per intanto ebbero più fortuna le parti metriche, le quali imitate originarono e divulgarono una specie di ecloghe nuove, di cui molte furono anche recitate e rappresentate. Dello stesso tempo altre piccole poesie rappresentative, non sempre e non tutte in terza rima, vennero in uso, pur col nome di ecloghe e più largamente di commedie pastorali e rusticali; le quali paionmi più tosto discendere per degenerazione dalla *Nencia* del Medici e dall'*Orfeo* del Poliziano. Ora è invalsa un'opinione che in coteste due specie, frequenti sul finire del secolo decimoquinto e nei primi trenta o quarant'anni del decimosesto, vuol cercare e trovare le origini prossime del dramma pastorale. Il che, se intendasi della favola o tragicommedia del Tasso e del Guarino, non mi pare opinione sicura; e vorrei mostrarlo, non pur prendendo in più largo esame gli esempi accennati un po' di passaggio e alla svelta da altri, ma anche recandone io di nuovi. Potrebbe essere una mostra non incuriosa di fatti ed esempi d'una poesia mezzo aulica e mezzo popolare, non molto conosciuta o da molti.

PRECEDENTI DELL'*AMINTA*

I

Negli ultimi dieci anni del secolo decimoquinto e poi per molto innanzi il decimosesto abbondano poesie, che, sotto nome di ecloghe o commedie pastorali, in varia guisa atteggiare e verseggiare a rappresentare o effettivamente o per modo d'allegoria e d'allusione costumi abiti e passioni pastorali o campestri, solevano esser recitate in occasioni di feste civili o signorili. A coteste poesie supporre modelli anteriori di popolo si può, se vogliasi; difficile sarà trovarne. Esse provengono per due modi, o d'imitazione letteraria fiavole o di caricatura borghese grossolana, da due forme divulgate quasi a un tempo negli ultimi lustri del Quattrocento, quali furono la rappresentazione mitologica del Poliziano e l'idillio contadinesco del Medici per una parte, e l'ecloga propriamente virgiliana rinnovata dal Sannazzaro per l'altra; e compongono due nuove famiglie di produzioni tra loro distinte, se pur lontanamente affini, che riuscirono numerose ma anche effimere. Così è vero che la denominazione e la forma dell'ecloga si allargò e abusò fino a rasentare indifferentemente i confini della tragedia e a sollazzarsi vol-

garmente nella farsa, fino a improntare e qualificare ogni incondita rappresentazione drammatica o di leggenda storica o di novella pur anche del Boccaccio: né di queste ultime io intendo far conto. Ma è egli ugualmente vero che da tali produzioni allargantisi di mano in mano si svolgesse la favola pastorale quale poi giunse alla più genial fioritura nell'*Aminta* e nel *Pastor fido*?¹ Io non lo credo, e spero indurre altri nella mia credenza esponendo e distinguendo molte di quelle produzioni nelle loro note caratteristiche.

II

Comincio da qualcuna attenente o sospettata d'attinenza alla rappresentazione e allo stile del Poliziano.

Anton Galeazzo Bentivoglio, un dei figliuoli del signor di Bologna e protonotario apostolico, quegli stesso a cui fu dedicata la prima stampa della *Giostra* e dell'*Orfeo* del Poliziano, fece nell'estate del 1496 rappresentare in Bologna una farsa, della quale esiste una lunga relazione quasi ufficiale, mandata di quegli

¹ La questione, accennata con dubbio inquisitivo da A. D'Ancona qua e là nella dotta opera delle *Origini del teatro italiano* (Torino, Loescher, 1891), fu discussa sparsamente in più libri e periodici: V. Rossi, *B. Guarini e il Pastor fido* (Torino, Loescher, 1866) p. II c. 1.; A. Stiefel, recensione del preced. con nuove notizie e idee in *Literaturblatt für germ. u. rom. Philol.*, Zwölfter Jahrg. 1891 (Leipzig, Reisland) col. 379 e segg.: I. Palmerini, *I drammi pastorali di A. Marsi* (Bologna, Romagnoli, 1887-1888), prefazioni: F. Flamini, recens. del preced., in *Riv. crit. di letter. ital.*, a. IV n. 5 (Firenze, maggio 1887): V. Rossi, recens. del preced., in *Giorn. stor. d. letter. it.* vol. X (Torino, Loescher, 1887) pp. 392-402: V. Rossi, introduz. a *Le lettere di A. Calmo* (Torino, Loescher, 1888) pag. LXXXIV, nota 2: F. Flamini, introduzione a *L'ecloga e i poemetti di L. Tansillo* (Napoli, 1893) pp. XXVIII-XXX.

stessi giorni al marchese di Mantova, grande amatore di sì fatti spettacoli.¹ La farsa, in cinque capitoli o atti d'ottava rima, mostrava in azione un gigante, con intenzione allegorica, distruggitor di pastori e d'altre povere genti. Più veramente pastorale il capitolo o atto quinto; e in fatti il relatore lo chiama « ultima commedia ovvero ecloga ». Uscivano in ameno luogo un pastore *citaredo* con la sua ninfa; e la ninfa coglieva fiori per farsene ghirlanda, e il pastore cantava il rapimento di Proserpina; quand'ecco dal bosco il gigante furioso assaltare gli amanti e portarsene la ninfa. Il pastore spezza la lira e non sa che piangere il suo caso: ma al pianto accorrono i vicini in armi, e gli restituiscono, ritolta al gigante, la fanciulla: indi feste e canti a onore de' due innamorati. Il gigante ladrone è detto nella farsa stessa non essere creatura umana, ma un dio silvano simile a' fauni e satiri: e ciò basta alla fantasia di certi critici, che non dovrebbero per lor proprio istituto aver fantasia, a trovarci un appiccagnolo con la futura favola pastorale. Certo l'uscita del pastore citareggiante e della ninfa che coglie fiori rinnova esattamente una scena dell'*Orfeo*, e la fisionomia della farsa tutt'insieme è puramente quattrocen-
tistica. — Un che di affine a questa farsa bentivolesca fu supposto essere il *Filolauro* d'un Bernardo Filostrato, veduto e citato come dei primi del Cinquecento dal Crescimbeni,² che lo intitola atto tragico e dice che vi figurano anche un satiro e un'ombra: a me e ad altri non fu dato rinvenirlo. Una più tarda

¹ La pubblicò A. D'Ancona in *Orig. del t. it.* II pp. 369-72. Cfr. anche V. Rossi, *B. Guarino*, pag. 170.

² *Ist. della volg. poesia*, Venezia, 1731: I, 283-84. Cfr. Stiefel, Lit. bl. 380.

rappresentazione omonima¹ non ha di pastorale che qualche nome: in terzine piane e sdrucciole, con varietà di canzoni e sonetti e fino di endecasillabi in latino, non senza qualche mossa di dialogo in dialetto bolognese, è un'ibrida moralità allegorica con qualche zampata alla corte romana.— Ha dell'*Orfeo* per il metro e un po' per l'elocuzione certa operetta che il conte di Caiazzo fece fare a Bernardo Bellincioni, il fiorentino poeta della corte lombarda del Moro, *a un certo suo proposito*.² Si chiama ecloga o vero pastorale, però che vi s'introducono certi pastori che parlano e disputano d'amore, fin che viene arbitra una donna genovese: e questo era per avventura il proposito del conte di Caiazzo.— Sparsa da vero di fiori polizianeschi e classici è l'ecloga intitolata *Tirsi*, composta d'ottava rima con l'intermezzo d'una canzonetta o coro di pastori da Baldassarre Castiglione in compagnia di Cesare Gonzaga, e da ambedue nel carnevale del 1506 pastoralmente recitata nella presenza di madonna Elisabetta duchessa d'Urbino sedente tra molte nobili donne e signori.³ Tirsi è un pastore forestiero che tratto alla fama viene per mirar da vicino tanta virtù di quella corte: Jola (il Castiglione) e Dameta (il Gonzaga) lo ricevono e gli vanno mostrando i virtuosi, e di loro e della duchessa cantan le lodi.

Tre o quattro cose queste, goffe o leggiadre: ma che hanno a fare con le pastorali del Tasso e del Guarino?

¹ *Del Philolauro solacciosa commedia*: Bologna, Hier. di Beneditti, 1520.

² B. Bellincioni, *Rime*: Bologna, Romagnoli, 1876: II, 225-27.

³ B. Castiglione, *Lettere illustrate* da P. A. Serassi, Padova, 1777: pp. 206-245 e segg.

III

Dall'ottava alla terza rima, dagli imitatori del Poliziano a quelli del Sannazzaro.

Imitazioni evidenti dell'*Arcadia* sono tre ecloghe di Serafino Aquilano: in una delle quali Silvano, uscito la mattina a vedere il male fatto alla campagna da un temporale, s'incontra con Ircano che duolsi; gli dimanda perché; per i danni del diluvio della notte, gli è risposto: ma intanto passa una ninfa, vera cagione de' guai; e Ircano la segue cantando un sirventese; e via scorrendo.¹ Fu notata, perché, si disse, l'azione va acquistando più vita e la verseggiatura tende alla polimetria. Ma la polimetria cominciò con Giusto de' Conti; e, quanto all'azione, ce n'era già più nelle ecloghe del Sannazzaro; per esempio, nella nona e nella decima. — Più lunga e complessa di costea, con quattordici interlocutori, dovrebbe parere assai più progrediente verso lo svolgimento drammatico un'ecloga del 1508 di Cesare Nappi, leggermente intinta di dialetto bolognese.² Sono quattordici villani che nel giorno della festa di san Pancrazio convengono a metter insieme un ballo con le loro innamorate: si mangia in principio, si mangia in fine, in

¹ S. Aquilano, *Opere*, Venezia, 1548. Mario Menghini, che attende a una nuova ediz. dell'Aquilano, mi avverte che i collocatori di quest'ecloga cominciano ad essere tre nell'ediz. romana del 1503 e tre sono nella giuntina del 1516; sono due nelle altre, nelle quali anche non appariscono di necessità i 15 versi al principio e i 20 alla fine messi in bocca a Palemone il nuovo personaggio. E i primi, aggiungo io, né anche legano per la rima.

² L. Frati, *Un'ecloga rusticale del 1508*: in *Giorn. stor. della lett. it.*, XX (1892) pp. 187-204.

mezzo si balla: delle donne si dicono i nomi, si descrivono gli atti e le mosse, ma le non sono tra gl'interlocutori. Dunque l'ecloga bolognese non fu rappresentata.

Più veramente notevoli, come documenti del costume, paiono certe più ecloghe, del resto perfettamente sannazariane in peggio, le quali recitate alludevano o adulavano ad amori vivi e attuali. Una, per esempio, di Baldassarre Taccone genovese, rappresentata « nel convivio dell'illustre signor Giovanni Adorno », celebra l'amore del conte di Cajazzo e di madonna Chiara da Marino *nuncupata* la Castagnina: interlocutori Paolo e Girolamo del Fiesco e il Taccone sotto i nomi d'Aminta e Fileno.¹ In un'altra di Gualtiero Sanvitale il pastore Eugenio espone a Melibeeo com'egli abbia da condurre in moglie una *Silvana chiara e lucida*, ma esita, e vuol sentire il parere nientemeno che di Ludovico il Moro, *perché d'ogni pastor lui porta il baculo*. Il Moro gli ha tenuto in serbo un'altra sposa, Tirinzia, la quale è *sàtora di star sola in questo viver labile*. Quindi nozze a suon di zampogne e nacchere.²

Coteste sì fatte ecloghe così chiaramente allusive ad amori presenti divennero, pare, ben presto un trastullo ordinario della società elegante e galante d'allora. C'è un romanzo spagnolo, *Question de amor*, che descrive e narra costumi e personaggi nobili del tempo (1508-1512), di Napoli e di Spagna; ed ha appunto un'ecloga, spagnola, ma di perfetta imitazione

¹ Bibl. naz. di Firenze, Cod. II, II, 75. Pubbl. da F. Bariola con altre rime del Taccone, per nozze: Firenze, Carnesecchi, 1884.

² Bibl. naz. di Firenze, Cod. II, II, 75. Cfr. anche V. Rossi, *Guarino*, 167; e R. Renier, *Giorn. stor. della lett. it.* V (1885), 226.

italiana, nella quale figurano tre pastori e due pastorelle che dicono e cantano cose e circostanze allusive agli amori di Flamiano il protagonista del romanzo e di Belisena, che sarebbe Bona Sforza figliuola d'Isabella d'Aragona e dell'infelice Galeazzo; e l'ecloga si finge recitata da Flaminio stesso e da altri gentiluomini.¹

Tutto bene, per la storia del costume poetico nel Cinquecento. Ma, mettiamoci un po' una mano sul petto, son proprio questi i germi onde possa venir su col tempo e con la paglia l'*Aminta* del Tasso?

IV

Più forse importanti restano parecchie altre ecloghe, le quali accennando a fatti storici o adulando uomini potenti o insorgendo talvolta alla satira politica e sociale andavano recitate in pubblico con apparato scenico: e sarebbe opportuno raccoglierle e illustrarle. Io ne ricorderò alcune.

Delle ecloghe di Serafino Aquilano la prima espone Tirinto e Menandro a dir male fra loro assai chiaramente de' costumi della curia sotto il pontificato d'Innocenzo VIII; e fu recitata col favore del cardinale Colonna nel carnevale del 1490.² Su per giù di quegli anni ha da esser la quarta di Antonio Tebaldeo: nella

¹ Bened. Croce, *Napoli dal 1508 al 1512 (da un antico romanzo spagnuolo)* in *Archiv. stor. per le prov. napoletane*, a. XIX fasc. 1, pp. 141-43 e 157. È la stessa ecloga cui accennano il D'Ancona, *Origini* II pag. 80 (nota), ed esso signor Croce ne' *Teatri di Napoli* (Napoli, Pierro, 1891) pag. 34.

² A. D'Ancona, *Studi* (Ancona, Morelli, 1884) pag. 169 e *Origini* II pp. 69 e 70 (nota). Dell'anno mi affida il sig. Menghini, nuovo prossimo editore dell'Aquilano.

quale Paleno veronese e Clearco ferrarese si scontrano a Bologna; e questi, che è il Tebaldeo, fa a quello la storia e le lodi della signoria bentivolesca, e nominatamente di Giovanni e di Ginevra Sforza sua moglie, e lo sconsorta dal recarsi a Roma, mostrandogli i corrotti costumi e rei vizi di quei *pastori*, com' e' li chiama, *di Giove*.¹ In un'ecloga, in vece, poco di poi composta da messer Galeotto Del Carretto, Corido e Uranio cantano a onore e laude di Alessandro pontefice novamente eletto [agosto 1492].² Di gran lunga superiore a tutti cotesti mostriciattoli l'ecloga di Ludovico Ariosto,³ nella quale Tirsi e Melibeo discorrono della congiura ordita nel 1506 contro Alfonso I d'Este dai fratelli don Ferrante e don Giulio e finiscono con l'arrivo di Lucrezia Borgia al marito in Ferrara.

Nelle feste pe 'l conferimento del patriziato romano a Giuliano de' Medici celebrate nel settembre del 1513 fu recitata presso il Campidoglio un'ecloga del Blosio, cioè di Biagio Pallai della Sabina, ornamento dell'Accademia romana sotto Leone X e segretario sotto Clemente VII; della quale ecloga, se non i versi, si è conservato l'argomento. Un villano entra facendo gran lamento dei soldati stranieri che gli han rubata la masserizia, rapite le donne, bruciata la casa: è venuto a fare il vignaiolo in Roma, e anche lo rubano i ladri urbani: vuol mozzar loro il naso e gli orecchi e poi girsene in terra di Turchi da poi che nel paese latino l'uom non può riposare. Sopraggiunge un altro, a cui per rappresaglia fu tolta la cavalla, l'asino, le legna,

¹ A. Tibaldeo, *Opere*, 1.^a ediz. s. l. n. a., pp. liii.

² Bibl. naz. di Firenze, Cod. II, II, 75; e *Poes. ined. di G. Del Carretto* per A. G. Spinelli, Savona, Bertolotti, pp. 10-15.

³ L. Ariosto, *Opere minori*, Firenze, Le Monnier, 1857: I, 261 e segg.

la scure. Si consigliano di andare per giustizia ai Conservatori e trovano il Campidoglio tutto in festa: intesa la cagione, scordandosi de' lor guai, corrono a pigliare certe paia di pollastri e canestre di frutti e una chitarra, quelli presentano al magnifico Giuliano e su questa suonano e cantano a commendazione di lui e di Leone.¹ Pur del 1513 è a stampa un'ecloga di *Giustizia*, che par venga da paesi umbri, nella quale Algisto pastore esorta i compagni Batto e Paleno a guardar bene i loro armenti: per una capra che gli rubarono egli andò alla Ragione; come pover' uomo non fu ascoltato; andò al re, e anche non fu ascoltato, perché in compagnia della Verità e non dell'Adulazione.²

Più notevolmente storica è un'ecloga di Bartolomeo Cavassico notaio bellunese, recitata nel palazzo dei rettori della città per il carnevale del 1513 alla presenza del potestà e del capitano della repubblica di Venezia e di molti gentili uomini e donne: notevole da vero per la contenenza, e anche per la forma; che è di ottave e terzine (terzine il dialogo e il racconto, ottave il prologo e il contrasto), il tutto in dialetto bellunese e parlatura villanesca. A che e dove s'era condotto il nuovo classicismo, con questa pur nuova fusione, non dirò del Poliziano e del Sannazaro, ma della rappresentazione e dell'*Arcadia*! I pastori Eleo Filetico e Silvano si riscontrano dopo la guerra germanica che devastò il paese dal 1508 al 1513. Eleo, a dimanda di Filetico, racconta ciò che

¹ *Narrazione di P. Palliolo*, pubbl. da O. Guerrini, Bologna, Romagnoli, 1885: pp. 96-98.

² C. Mazzi, *La congrega dei Rozzi di Siena nel sec. XVI*, Firenze, Le Monnier, 1882: I 139, II 100.

avvenne dalla *tagliata* di Cadore, cioè dal combattimento di Tai ove rimasero su 'l campo 1500 tedeschi, e lamenta i danni e gli oltraggi stranieri. Al lamento si unisce anche Filetico, e chiede che sia stato della sua amorosa che egli cerca in vano tra i presenti. Sparita, gli rispondono, quando vennero i Tedeschi: la rapì un fauno, che la tiene come sua ninfa in un bosco vicino. Filetico, tratta la spada, s'avvia al bosco; e gli altri dietro. Ecco intanto da altra parte un orso, che s'aggira intorno al palazzo; e anche fa capolino un uomo selvatico: a cacciar l'orso escono il fauno con spada e brocchiero, la ninfa con arco e frecce, e un pellicano che porta dardi: un vero spettacolo. Nella ninfa Filetico riconosce Chiara la sua amorosa; e sfida il fauno. L'uomo selvatico s'offre padrino al duello: ma prima sentasi la ninfa a qual de' due più porti amore. A tutti e due lo stesso; e, se vogliono, servirà a tutti e due, risponde la savia fanciulla. Ma i due amatori combattono: il pastore, a spada e coltello; il fauno, a spada e brocchiero: questi è ucciso. La ninfa ringrazia il pastore. E si suona e si balla e si canta

*Al despeto de quanti sta in Lamagna.*¹

Benissimo; e mi rallegro col valoroso pastore dell'Alpi: ma tutto ciò che ha che fare col *Pastor fido*?

¹ Quest'ecloga fu prima pubblicata dal prof. Fr. Pellegrini (Belluno, Cavessago, 1883) e ultimamente dal prof. V. Cian ne *Le rime di B. Cavassico* (Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1894), I cxxi-xxvii e II 188-215. Intanto ne avea discorso il D'Ancona, *Origini* II 123-24 in nota. La denominazione di *Favola pastorale* dagli egregi editori applicata a questa poesia è precoce: io oso scommettere che tale denominazione non si trova prima del 1550. Il Cavassico, come del resto gli editori notano, intitolò la sua poesia *ecloga*.

V

I primi trent'anni del secolo ebbero, segnatamente in Toscana, una fioritura di così dette ecloghe pastorali e rusticali, che poi si allargarono a commedie, cui dopo il 1531 la congrega dei Rozzi in Siena diede la sanzione e cristallizzazione accademica.

Comincio dalle rusticali; e passando oltre a una in ottave di Olimpio da Sassoferrato, un poeta errante del popolo, la quale (prologo in ottave, dialogo in terze rime, canzonetta frottola in fine) è la nota favola del padre e del figliuolo contadini e del come si portano con l'asino loro per secondare l'opinione pubblica,¹ mi fermo a offerire un saggio di quelle ove interlocutori e attori sono veri contadini toscani. — Della *Partizione*, di Lionardo detto Mescolino, poeta semipopolare senese, si conoscono dal 1511 al 1543 quattro edizioni.² Codèra e Fruca villani fratelli insieme con le lor donne hanno questioni tra loro e busse per lo spartimento della masserizia e specialmente per un asino rimasto in comune: Giovacchino e Drea chiamati àrbitri li tornan d'accordo, e fanno tutti insieme un ballo tondo cantando una canzonetta: il resto è in terzine. — Dello stesso autore è il *Targone* (tre edizioni dal 1519 al 1542), in due atti senza partizione di scene, con varietà di metri,

¹ *Libro novo chiamato Linguaccio composto per Baldassarre Olympo da Sassoferrato*, Perugia, Baldassarre cartolaio, 1521.

² Le ecloghe ricordate in questo paragrafo le ho viste tutte nelle antiche edizioni, delle quali sono preziose raccolte nelle biblioteche Marciana di Venezia e Comunale di Siena. Ma anche mi ha giovato la buona opera del sig. C. Mazzi, la già cit. *Congrega dei Rozzi*, nel vol. II.

ma il recitativo in terzine. Menicozzo e Pasquino sono innamorati tutt'e due della Nena per la quale si azzuffano. Lodovico li spartisce e li fa cantare; poi li conduce alla Nena, che scelga. La Nena non ci trova differenza, e li tôrrebbe ambedue. Gli amatori si accordano a tenerla un giorno per uno: ma avutala Menicozzo il primo se la tien per un mese, e poi non vuol renderla. Nuova zuffa, nuovo spartimento, nuovo costituirsi delle parti davanti la Nena: la quale prima di decidere vorrebbe provare per un mese anche Pasquino. Menicozzo duro al no. Per finirla, Lodovico dà ai contendenti due spade e due grandi targhe: si vincano la femmina a colpi di ferro. Dal duello buffonesco esce vincitore Pasquino, e canta la sua vittoria con uno strambotto che chiude l'ecloga. — Il « faceto uomo » Piero Antonio Legacci dello Stricca, pur senese, compose tra molte altre ecloghe una intitolata *Bernino*, che dal 1516 al 1531 ebbe quattro edizioni. Bernin contadino invita il padrone per la festa di San Godenzio a Gaiole. Costantino il padrone ci va; e invaghitosi della Lena moglie di Bernino, una stiattona già stazionata dal prete del luogo, fa mettere in prigione Bernino per quattrini che dee averne, e si gode la Lena. Ma Ortensia, moglie sua rimasta a città, l'ha fatto spiare; e per ammenda fa venirsi un amante a trovarla la notte stessa. Finisce ch'è i mariti, contadino e cittadino, saputo l'un dell'altro e delle lor mogli, si mettono d'accordo cantando un canzoncino. — E altre ve ne ha di quest'ecloghe, dove i preti adulteri escono fuori in paramenti sacri portando reliquie e beneducendo. Ahimè, la poesia rusticale italiana è una continua calunnia del popolo di campagna; per il quale i cittadini de' liberi comuni non ebbero che disprezzi e onte, considerandolo come una razza inferiore di servi

della gleba, coi quali essi non parteciparono mai la repubblica, anzi succedessero nell'oppressione a' feudatari.

Cotesti villani delle ecloghe rusticali che si recitavano in carnevale sono più villani del vero; e però in primavera bisogna ricorrere all'*Arcadia*. Quella dei nomi è già la grande caratteristica. E come il segretario fiorentino dolevasi che di Cesari e Pompei gli uomini fossero diventati Pieri e Mattei, così un commentator francese dell'*Aminta* osservava che la bellissima pastorale sarebbe riuscita poco men che insipida, se in vece di Silvia e di Dafne vi fossero state introdotte Simonetta e Giovanna, e Piero e Matteo e Giovacchino in vece di Aminta, Tirsi e Montano, non essendo tali nomi da figurare nelle poesie vaghe e leggiadre.¹ Se non che quelle nuove ecloghe pastorali, dove occorrono, anche spropositati, i nomi greci, sono pure insipide e stupide! Dello stesso Leggacci, di cui recai un esempio d'ecloga rusticale, è un *Pulicane*, pastorale in ottave (due edizioni dal 1517 al 24), nella quale entra un mostro mezzo uomo e mezzo cane con la favella umana. Anche di lui è il *Cicero* (quattro edizioni, 1538-1546), pure in ottave, senza partizione d'atti e di scene. Venustio e Astelio pastori, andando a spasso per la bella stagione, incontrano le ninfe cacciatrici. Delle quali Florida li minaccia, partano se non voglion morire per le sue mani: ma presa a un tratto d'amore raggiunge indi a poco Venustio, che si vanta della vittoria con un canzoncino. D'altro senese, Bastiano linaiuolo, è un'ecloga di amicizia in terza rima (tre edizioni 1523-1543),

¹ Eg. Menagio, *Annotazioni all'Aminta*, Parigi, Curbé, 1655, pag. 232.

della quale chi non l'ha veduta¹ poté sospettare fosse in mezzo tra l'ecloga e la favola più sviluppata. Oh no. Cerfidio pastore s'è innamorato d'Ippodamia amata amante di Largio suo amico: si vuole uccidere per non far torto all'amicizia: Largio glie la cede, ma e' glie la rende:

E lei domanda in dono il terzo loco,
Così tre cori avvampa un solo foco.

Che sugo c'è? Se non che è la terza donna oramai in quest'ecloghe, la quale volentieri starebbe in mezzo di due amanti o mariti: il che è del tutto opposto all'idealità della favola pastorale. — Più spicciative le ecloghe maggiaiole: interlocutori pastori e ninfe che vanno a diporto facendo all'amore: a' lor discorsi e giuochi s'inframettono uno o due villani sguaiatamente: sono cacciati a bastonate: qualche volta tornano armati di spade, sono bastonati di nuovo.

Tale è la produzione della poesia rusticale e della pastorale toscana: questa che proviene obliquamente dal mescolamento della ecloga arcadica alla rappresentazione drammatica in ciò che ha più di lirico: quella, infarcita di linguaggio contadinesco, che proviene dirittamente dall'idillio del Medici accoppiato alla parte comica e volgare della rappresentazione: la prima, così per le origini come per gli spiriti e le forme, in antipatia con la favola pastorale, mise capo in altra regione alla trasformazione realistica delle commedie in prosa del Ruzzante: la seconda imbozzacchi senza frutto. Me ne sa male per quei critici che in Pulicane, per esempio, e nei contadini bastonati sono abili a riconoscere altr' e tanti satiri, atavi di quei del Tasso e del Guarino.

¹ A. Stiefel, l. c.

Della « festa in atti rusticali » che Cassio da Narni, nel poema romanzesco *La morte del Danese* [1521] fa rappresentare in un castel di montagna alla presenza di Orlando Rinaldo e Bradamante, non credo sia necessario costituire un genere a parte, un esempio di ecloga aristocratica.¹ Essa è in terza e ottava rima, con una canzonetta in fine: ha un'azione semplicissima — un pastore, stanco di vivere a'campi, delibera di andare a corte: ne è distolto da' consigli di amici d'egual condizione. — Più dialogo in somma che azione, proprio come le altre ecloghe: se non che il contenuto non è amatorio ma morale; come, del resto, nell'ecloga di giustizia. Ma l'avere un autor di romanzi introdotto la rappresentazione d'un'ecloga nella materia de' paladini attesta, se pur ce ne fosse bisogno, la celebrità di moda a che era venuta cotesta nuova forma ibrida.

VI

Di lingua comune e di più comune argomento è un'ecloga pastorale di *Flavia* (1528);² nella quale Fileno e Silverio discorrono in terzine sdrucchiole dell'amore e dolore del primo per una ninfa lontana. Silverio conforta con la speranza del ritorno l'amico, il quale, rimasto solo, prima si duole in ottava rima e poi esprime a lungo in terzine piane il proposito di uccidersi; ed è per recarlo ad effetto, quando Flavia, la ninfa, sopravviene e lo ferma; e tutto finisce, al solito, con una canzonetta. Di tale ecloga, si per la lingua comune e sì per il motivo del suicidio, faccio capo a questa serie, dove allogo due famose e molto più sviluppate com-

¹ V. Rossi, *B. Guarino*, 173.

² Vinegia, Gir. Penzio da Lecco.

posizioni napolitane: la *Cecaria* di Marco Antonio Epicuro de' Marsi e i *Due pellegrini* di Luigi Tansillo.

Popolare per tutto il Cinquecento, la composizione del Marsi intitolata poi pomposamente tragicommedia e in questi ultimi anni arbitrariamente ed erroneamente dramma pastorale,¹ nelle prime stampe fu detta semplicemente « Dialogo di tre ciechi ». Alla *Cecaria* séguita in esse stampe con titolo nuovo la *Luminaria*; ma è, come chi dicesse, una sola invenzione in due atti. Entra un cieco disperato per amore pregando la sua guida di lasciare ch'e' si precipiti in qualche dirupo. Sopraggiungono, con grandi guai, un secondo fattosi cieco per gelosia, e, dando di cozzo al secondo, un terzo, divenuto cieco per aver fissato il sole della sua donna. Nel comune dolore si affratellano, e raccontano e descrivono a vicenda la prima cagione del loro male e le bellezze delle donne amate. Le descrizioni sono lunghe e minute, con immagini lontanamente strane: nella fantasia dell'ultimo cieco la donna amata assume le forme d'un tempio. Il dialogo è in terze rime: le descrizioni e i racconti o in ottave o in tirate di endecasillabi con la rima ripercossa al mezzo o liberamente mescolati di settenari. Dopo raccontato e descritto a libito, i tre deliberano di morire; e cantandosi l'esequie nel detto metro misto, dietro le guide piangenti, s'avviano a comporsi tutti insieme nella sepoltura. Si avvengono per lor ventura in un sacerdote d'Amore, che li conduce al tempio dello iddio. Al cui responso, interpretato dal sacerdote, i ciechi tornano alle amate donne, dalle quali hanno la luce degli occhi e la mercé del cuore, con la solita ricchezza di metri e rime. Ma tutto questo che ha a fare con la

¹ Cfr. la già cit. ediz. d'I. Palmarini.

favola pastorale? Vi rispondono che nella poesia pastorale non è mica bisogno ci siano pastori e che il sacerdote d'Amore può essere un satiro. Io dirò che gli endecasillabi e settenari misti furono poi la verseggiatura prediletta delle pastorali, e che questa *Cecaria* è un'ecloga urbana forse recitata da prima a qualche festa magnatizia. Quando? Stampata fu nel 1525; e l'autore, nato in terra d'Abruzzi circa il 1473,¹ viveva a Napoli maestro in casa i Rota, il maggior de' quali, Bernardino, verseggiatore latino e toscano elegante, lo salutò

Novo di poesia fiorente aprile.

Altro che aprile! la poesia del Marsi diffondesi in un temporale d'ampolle esuberantemente meridionali, tanto che qualcuno sospettò di parodia; ma non è né il tempo né il luogo.

Prima certo del 1528 un giovine di sedici o diciassette anni, Luigi Tansillo, imitava la *Cecaria* dell'Epicuro ne' suoi *Pellegrini*.² Due innamorati, Alcinio spagnolo e Filauto italiano, partitisi per disperati dalle case loro, il primo per tradimento il secondo per morte dell'amata donna, e scontratisi a caso in un bosco, si raccontano le loro disgrazie, contendendo con amorosa casuistica qual di loro stia peggio; poi risolvono di darsi morte, ma prima si accordano a descrivere con istemperati colori retorici le bellezze di

¹ E. Pèrcopo, *M. Ant. Epicuro*, in *Giorn. stor. della lett. ital.* vol. XII (Torino, 1888) pp. 1-76.

² Cfr. la già cit. ediz. di Fr. Flamini, *L'ecloga ed i poemetti di L. Tansillo*, Napoli, 1893: ottima edizione, ben condotta e illustrata; che fa parte di quella bella *Biblioteca napoletana* diretta dal dottore B. Croce, della quale c'è da augurarsi la felice continuazione.

lor donne. Dopo che, mentre Filauto è per appendersi con laccio al ramo d'un albero, ecco dal tronco gli suona la voce della morta ninfa, la cui anima ivi entro racchiusa lo stava aspettando, e distorna Filauto dalla morte, e lui ed Alcinio racconsolando con la speranza di migliori giorni li indirizza alla città di Nola a viver contenti sotto i signori del luogo, e poi la bella anima scortata lietamente dagli angeli tornasi al cielo. Anche qui, di pastorale non c'è che un po' di bosco e la denominazione di ninfa. La verseggiatura, pur ne' gruppi di endecasillabi e settenari misti, per la pompa e ricchezza delle rime, è ben lungi dal recitativo delle pastorali. Il Tasso, che conobbe e ammirò altre poesie del Tansillo, non ha traccia d'imitazione o reminiscenza di questa, che fu pubblicata solo nel secolo decimosettimo. È un'ecloga urbana recitata probabilmente súbito che composta a qualche festa degli Orsini conti di Nola, e poi ripresa e con regio lusso rappresentata nel banchetto che don Garzia di Toledo, ammiraglio dell'armata napoletana, offrì la notte del 26 dicembre 1538 ad Antonia Cardona, figlia del conte di Colisano, alle cui nozze aspirava.

VII

Tornando all'Italia del mezzo, troviamo meno enfasi ma non dramma o poesia.

Ecco un gruppetto romagnolo. — Qualcuno si aspettava una sorpresa da due intitolate « Commedie pastorali » del 1508, ricordate già dal Crescimbeni e che nessuno avea più vedute.¹ Io le ho vedute: niente

¹ Crescimbeni, ediz. di Venezia, I 282. D'Ancona, *Origini* (1891), pag. 70 in nota. A. L. Stiefel, l. cit. col. 378 nota 4

che esca dallo stampo della falsità ordinaria.¹ Autore è un Alessandro Caperano faentino, che si trovò con altri romagnoli a menar le mani sotto il condottiere Giovanni Sassatelli da Imola in piazza di San Pietro a Roma nel tempo della morte d'Alessandro VI. Le *comedie*, ché tali senza più le denomina la stampa antica e *pastorali* fu un'aggiunta del Crescimbeni, son due; in tutte terzine piane, senza distinzione di atti e di scene. — Nella prima Melandro comincia dolendosi d'amore tra i boschi, e dice non voler più seguitare Diambra che l'ha sempre pasciuto d'inganni: così dolendosi e consigliandosi seco stesso trova Orfeo, che fuggito per disperazione anch'egli dalla crudeltà di Coraglia se ne vive da cinque anni in que'boschi cacciando con satiri e silvani, e gli par godere l'età dell'oro. Sopravvengono, e si riconoscono tra loro, Acrimonia e Fileno, partiti dalle patrie loro dove gl'inganni e i vizi crescono e i buoni sono mandati al fondo; e vogliono andare nientemeno che all'Olimpo « ove stan semidei;

Bastace in un canton stare da un lato ».

Eccoti una bella ninfa, Galetta, a lusingare i quattro fuggitivi e solitari. Ciascuno la vorrebbe per sé in legittimo amore: ella piglierebbe Melandro: tutti contendono. La ninfa dice che non vuol più nessuno, ma viceversa chi le vuol ben la segua, e s'avvia; i pastori diètrole. Rincontrano Liceo, padrone di gregge innu-

¹ Né anch'io le avea vedute quando pubblicai da prima questo studio nella *N. Antologia* [15 agosto 1894]. Le ho poi trovate nella Biblioteca del Comune di Faenza in un libretto intitolato *Opera nova de | Alexandro cape | rano Faventino | novamente stam | pata*, e in fine *in Venetia per Georgio di Rusco | ni Milanese. M.D VIII a di. XII. Octobrio*.

merevole, che tiensi a canto due guardiani con due nerbi, l'uno detto *Loro* l'altro *Prudente*. Galetta fa essa una dichiarazione d'amore a Liceo: egli l'accetta e la bacia. Querele degli altri. Prudente gli ammonisce vadano a ritrovare le loro prime amate: Loro dice che ascoltino il suo canto. Egli è *l'oro*, per cui Liceo è potente come gli antichi Augusto e Alessandro: rendono onore al suo regno e alla novella sposa. — Nella seconda commedia Rifo e Nemeo pastori s'incontrano e si confidano d'essere innamorati; e procedendo nelle confidenze vengono a scoprire che han comune l'oggetto dell'amore, ed è Allòra. Cominciano a dirsi villania; e Nemeo scioglie i cani addosso a Rifo. Viene Astreo, altro pastore; e fatti legare i cani, dimanda il perché della contesa. — Allòra! — Ma che? ripiglia Astreo. Allòra diè la fede a me, ed è mia. — Intanto Allòra sopravviene in altra parte cantando e con lei Silvia ninfa anziana. La quale dice alla giovine: si guardi, ha sentito due pastori, Jacinto e Fagino, accordarsi a venire nel bosco per vista di caccia e pigliar lei. E le due ninfè ricorrono a'tre pastori: e questi sono per azzuffarsi con Jacinto e Fagino che vengono. Quand'ecco Peloro che cerca richiamare al lor senno i contendenti: Perché non la lasciate andare, se non vi vuole? — Quelli s'accordano ch'ei dimandi Allòra qual preferirebbe. — Mi meraviglio — risponde: — io non ho fatto buon viso a nessuno; o, se l'ho fatto, fu per trastullo. — E se ne va accompagnata da' saluti dei disgraziati amatori. Peloro s'avvia con loro verso dove sente « un'armonia di ciel sacrata e santa ». Ed eccoti Imbro che gli racconta come certe ninfe passando con archi e strali gli hanno ucciso un toro e un monton bianco, ed egli non osa inseguirle e farne vendetta perché teme di Diana. Peloro lo conforta: — Vieni

con noi, e ti spasserai a un canto che testé udii. Senti! — Ahimè! — dice Imbro — è il canto delle ninfe, di quelle che saettano. Nascondiamoci tra queste fronde: se no, son capaci di tirare anche a noi. — Ed ecco in vista Cardenia, Lica, Estina, Isifile; che cantano una canzonetta contro Amore. Allora Peloro invoca e prega il dio che faccia vendetta di sé e di lui contro le ribelli ingrate bellezze. E Amore percuote Cardenia; che fuggendo dalle compagne viene cercando alla ventura tra i pastori, e fa la sua dichiarazione a Peloro. Finisce che Rifo officiando da sacerdote congiunge a una fede d'amore i due, pastore e ninfa, quasi con le stesse formole sacramentali del matrimonio cattolico.

Più tardi fu pubblicata l'*Amaranta*, « commedia nuova pastorale » di G. B. Casalio;¹ nella quale si è voluto scoprire la tendenza a svolgersi verso una forma più ampia e complessa.² Gli attori sono otto, ma la favola è semplicissima. Partenio pastore ed Amaranta ninfa ardono l'un dell'altra; ma Celia madre vuol dar la figliuola a un capraio. Per certe apparenze Partenio crede che Amaranta l'abbia tradito, e Amaranta che Partenio l'abbia abbandonata. Lucina savia ninfa s'interpone e dà loro il convegno in casa sua, dove gli amanti si spiegano, s'intendono e fanno le nozze. Questa così detta commedia è partita in atti, non però a scene, d'ottava rima; come a punto altre commedie non pastorali nel principio del secolo decimosesto; se non che l'*Amaranta* ha pure delle terzine, riserbate ai soliloqui, che son due, ha nel suo punto la solita canzonetta e per ciò tiene più delle rappresentazioni; e mostra qua e là reminiscenze chiare dell'*Orfeo*.

¹ In Venezia, per Nicc. d'Aristotile detto lo Zoppino, 1538.

² Cfr. V. Rossi, *B. Guarino*, 174.

Fu stampata nel 1538, ma nulla vieta supporre che fosse composta prima. Il Casalio era un medico faentino, che nel 1523 die' alle stampe un commento d'altri a Galeno;¹ e probabilmente non compose da vecchio questa sua commedia: la quale accenna un po' al borghese, ma nulla ha della favola pastorale.

Veniamo a un gruppo toscano.

Lilia, « ecloga pastorale » pubblicata più volte dal 1538 fino a tardi [1612], parve per ciò promettere qualche importanza,² ma nulla mantiene. Fileno è, per così dire, il pastor nobile: Crotolo e Tirso, questi guardiano delle bestie, quegli compagno di Fileno, rappresentano il sentire e il parlare della poesia rusticana. Fileno vede e ama Lilia ninfa di Diana, e va a parlarle e piegarla: ci riesce. Né anche un contrasto. È una sfilata di ottave al modo del Poliziano, in buona lingua toscana, con qualche bel verso.

Qualcosa di più notevole parmi scorgere in due produzioni di questi anni stessi e delle stesse fonti: una senese e una fiorentina, sconosciuta finora, credo, la prima, conosciuta la seconda solo di nome.

La senese è un' « ecloga pastorale » del *mestissimo giovane* Luca di Lorenzo.³ Dopo un prologo in ottava rima a pregar d'attenzione gli uditori, escono per il bosco Euridice e Diversa ninfe, dialogando in terzine: la prima vuol conoscere amore, e lo cerca; la seconda lo

¹ G. B. Mittarelli, *De liter. faventinorum*, col. 42: in *Ad Script. rer. ital. cl. Muratori Accessiones histor. favent.*, Venezia, Fenzi, 1771.

² A. L. Stiefel, l. c.

³ Stampata a Siena per Ant. Mazochi del Castelletto, del mese di marzo 1530. L'acquistò ultimamente dall'Asta Manzoni per la Comunitativa di Siena quell'egregio bibliotecario dott. Donati, e io a lui e al prof. O. Bacci devo il conoscerla.

descrive dannoso, e consiglia fuggirlo. Cupido, che ha sentito il contrasto, si rivela alle ninfe salutandole: diversamente accolto, si propone di consolare Euridice e punire Diversa: ciò in ottava rima. — Ecco la punizione: in terzine. Fantasia, un villano che ivi presso dormiva, svegliandosi tutto affannato scorge due donne e un *citto* (bambino, nell'idioma senese). Il citto; cioè Amore, lo chiama e gli presenta Diversa; che di subito presa offre al villano il suo cuore. Fantasia risponde volere far altro che *mangiarle il core*; e respinge lei che si lamenta, rassegnata ai mali tratti del villano. — Ecco la premiazione; pure in terzine. Euridice è veduta dal pastore Orindio, che ne innamora ed è corrisposto: a' due che non badano sopraggiunto Bruco, altro villano, dice motti e propone giuochi men che onesti: è cacciato. — Nuova scena e altro dialogo in terzine. Bruco, burlandosi di Orindio che si contentò de' fiori regalatigli da Euridice, si mette a merendare al fresco: sopravviene Fantasia, ed egli lo invita: dopo mangiato, giuocano a dadi, fan questione, si bastonano. Ed èccoti Diversa, pur supplicando a Fantasia che l'ami. Questi la ributta; noiato ancora, la lega a un albero e se ne va. Diversa così legata si lagna, riconoscendo la potenza di Amore e consigliando le donne a non rinnegarlo o provocarlo. Apparisce esso il dio, per ammonire con un bel sonetto caudato i suoi dispregiatori additando Diversa, e subito sparisce. Ma ella si raccomanda a un viandante, Scarpina, che la scioglie: questo in ottave: la liberata se ne va, sentenziando ancora, in terzine, della potenza d'Amore. Da ultimo viene Orindio cercando Euridice. Viene anche Bruco cantando uno strambotto. Orindio lo prega d'aiutarlo a cercare Euridice. Bruco gli promette indicazioni, pur che gli regali un mantello. Ma sopravviene

Euridice, ed essa e Orindio si giurano amore. Tutto ciò in terzine, prima sdrucchiole quando è puro dialogo tra i due amanti, piane di poi. Intanto Bruco séguita a chiedere il mantello in strofette ternarie di serventesi. Una canzonetta, riassumendo l'argomento, conchiude quest'ecloga: nella quale il contrasto fra l'aspirare e il fuggire le gioie dell'amore e l'episodio della ninfa legata all'albero si direbbero un presentimento di favola pastorale: ma l'apparizione di Cupido la torna alla rappresentazione, e la materialità de' villani l'arresta alla commedia rusticale: è insomma un'ecloga mista, ricca di rime diverse, con notevoli accenni, ma senza svolgimento.

La fiorentina *Silvia*, « commedia pastorale » di Fileno Addiacciato, del 1545,¹ riporta, dove e quando meno ce l'aspettiamo, a quel dolce lume di toscana eleganza che fu il Firenzuola, ed a Prato. Ove fermata dimora circa il 1539 messer Agnolo² compose i dialoghi delle belle donne e fondò l'accademia dell'*Addiaccio*, tolto il nome dal recinto di corde entro il quale i pecorai raccolgono il gregge la notte: accademia, i cui soci pigliavano abito e nome di pastori, eleggevano a reggerli un archimandrita, e partivano il tempo per olimpiadi, anticipando l'*Arcadia* del Crescimbeni e travestendo in effetto quella del Sannazzaro. Esso Agnolo aveva recitato all'*Addiaccio* il suo *Sacrificio pastorale*, larga imitazione della preghiera del sacerdote a Pale dalla terza prosa di quell'ultima *Arcadia*: imitazione mescolata di prosa e versi, ove il procedimento della prosa atteggiassi così vario e vivo e i tocchi delle fun-

¹ Firenze, a di IX di dec. MDXLV.

² Cfr. Gaet. Guasti, proemio a *Le prose di A. Firenzuola* Firenze, Barbèra, 1892, § IV e segg.

zioni de' personaggi sono sì recisi che fanno pensare a una declamazione rappresentativa;¹ e l'orazione e le ammonizioni del sacrificatore in endecasillabi sciolti, con frapposte poche graziose strofi rimate, paiono accennare a ciò che sarà la elocuzione e verseggiatura della favola pastorale. Ma il *Sacrificio* del Firenzuola è scrittura elegante, che si può facilmente trovare e comodamente leggere; e i nostri eruditi, per far novità, han bisogno di documenti brutti e polverosi.

Non bella, e polverosa la sua parte, è la *Silvia* che ho a mano. Le va innanzi un prologo in versi sciolti tra Epivolo *pastore addiacciato* di Prato e un *accademico affumato* di Padova. Ed Epivolo racconta più cose, come primo archimandrita dell'*Addiaccio* fu il gran Silvano il quale avea cantato la civetta e la salsiccia, come a riverenza delle sante muse i primi fondatori pervennero al numero di nove, e a contemplazione poi di Silvano si aggiunsero cinque in onore delle Grazie, di Citerea e di Mercurio; ma, quando Silvano volle intrometterne un altro dedicato a Pale e poich'egli seminava zizzanie *Alzando i Rozzi e deprimendo i buoni*, gli Addiacciati furono d'un sol animo a cacciarlo con i seguaci suoi;

ond'ei di doglia
Poscia del fallir suo pagò l'estremo.

E qui a buona ragione l'Affumato interrompe:

Ad uom qual era quel dovevi pure
Sopportargli qualcosa.

Il che tutto combina con quel po' che sappiamo dell'ammutinamento degli Addiacciati contro il primo archimandrita e delle gare e invidie che sforzarono il

¹ Vedi in *Rime di A. Firenzuola*, Firenze, Giunti, 1549.

Firenzuola a lasciare il suo bel Prato.¹ Fosse cagione all'ammutinamento qualche inclinazione che il Firenzuola mostrasse per i Rozzi o per alcuno de' Rozzi di Siena (*alzando i Rozzi*)? Del resto, da poi che il nostro prologo discorre di Silvano, come già morto, Agnolo dunque morì prima di quel che si creda, prima, cioè, del 1545.

L'autore della *Silvia*, ce lo dice il prologo, è un giovine fiorentino non ancora ventiduenne, che dimora in Prato dalla ristorazione in poi de' Medici. La commedia fu recitata nelle nozze di Amarilli, ed è partita in cinque atti. Dicitori sono di tre ordini diversi: numi, Venere e Cupido: pastori nobili, Panfilo e Silvia: pastori rusticali, Silvicola e Murrone: c'è anche un romito e un Allirone servo: c'entra dunque l'elemento lirico, il pastorale arcadico, il rusticale. La verseggiatura è di terzine sdrucceole ne' dialoghi, di endecasillabi sciolti nei monologhi, di ottave piane o sdrucceole in alto stile polizianesco o in istil rusticale mediceo secondo il grado dei dicitori o della commozione, di canzoni e canzonette. — Atto primo. Fileno si lagna d'amore, Silvicola provasi a confortarlo (terzine): lasciato solo, lo compiangere, quand'esce Murrone gridando al lupo; e se ne vanno insieme (ottave). Su la scena vuota scendono Venere e Cupido, consigliandosi del come piegar Silvia all'amore (ottave). — Atto secondo. Ma Silvia non ha bisogno d'esser piegata: ella s'avanza ardente d'amore per Panfilo (ottave). I due s'incontrano con dolci parole (ottave e strofe). Suona un corno: è quel di Diana, e Silvia rinselva

¹ Oltre G. Guasti nel già cit. proemio alle *Prose del Firenzuola*, cfr. C. Guasti, *Bibliogr. pratese*, Prato, Pontecchi, 1844, pp. 4 e 294.

(ottave). Panfilo scrive una canzone di letizia sur un arboscello, e se ne va (ottave). Sopravviene Murrone con l'intenzione nientemeno che d'assassinare frate Apollonio, romito: ma non trova il terren morbido, e caglia. Il romito rimasto solo brontola delle osservazioni morali (in versi sciolti). — Atto terzo (in ottave). Rientra Silvia, dolente e dubbiosa del non vedere l'amato. Murrone le dice galanterie rusticane, al che ella risponde male e si ritira. Sopravviene Panfilo, a cui Murrone con parole indeterminate mette sospetto di Silvia: egli duolsi (strofe). Ecco Silvia, ed essa e Panfilo scambiano rimproveri e proteste; con gran divertimento di Murrone. — Atto quarto. Panfilo si lagna d'amore con intonazione lirica in versi sciolti. Gli si presenta una ninfa, che si scuopre per Venere: altra scena lirica, in versi sciolti e in strofe a rima ripercossa. Venere conforta Panfilo a darsi pace: è presso Amore che vuol congiungere in matrimonio i due amanti. Se ne vanno. Succedono Silvia e Murrone: scena, in ottave, giocosa per le dichiarazioni amorose di Murrone a Silvia, a cui vuol dare a intendere che Panfilo ha presa un'altra amanza. — Atto quinto. Silvia, la quale ha creduto al reo Murrone (terzine), vuol darsi la morte (ottave). L'apparizione di Cupido (endecasillabi con rima al mezzo) la riconforta. Sopraggiunge Panfilo; e gli sposi sono congiunti in matrimonio col rito cristiano (strofi) dal romito, innanzi a cui dicono il sì, testimoni Cupido e Venere. Eccoti (e qui ottave) Murrone a dire e far villanie: di che Panfilo sdegnato lo lega a un albero; fin che è sciolto dal servo Alirone, e tutto finisce in pace e allegria con una ballatella di Silvia.

Questa così detta commedia, che ha de' versi del Poliziano interi interi, presenta, più largamente del-

l'ecloga senese, un tentativo di mescolanza della rappresentazione mitologica e della realistica con entro un elemento idillico. Ma siamo ben lontani dalla favola pastorale, alla cui maniera più tosto offre qualche somiglianza di stile nel suo verso sciolto il *Sacrifizio* del Firenzuola, a punto perché il Firenzuola fu de' primi a usar quel metro con le rimembranze antiche.

VIII

Tra l'*Amaranta* del Casalio, un faentino di scuola toscana, nella quale si credé vedere l'importanza d'un momento d'evoluzione che non ha di certo, e il *Sacrifizio* del ferrarese Beccari nel quale vedremo di certo la prima forma della favola pastorale, dolevasi un critico straniero non si fossero abbastanza ricercati i passi di mezzo o i gradi del passaggio. Intanto non quella povera ecloga senese *di amicizia*, nella quale egli non conoscendola sospettava pure qualcosa.¹ Qualcosa invece è nell'altra ecloga senese e nella commedia pastorale fiorentina da me ricercate ora ed esposte: ma sono somiglianze accidentali della materia in operucce efimere e non conosciute oltre il breve luogo ove stentatamente nacquero e oltre il giorno e l'occasione cui servirono; accenni inconsci, non passi dell'arte. Tali passi sarebbero per avventura da ricercare in altre operette, intorno alle quali s'è fatto in questi ultimi anni un gran discorrere, che l'umiltà loro nel secolo che le vide produrre non sarebbesi mai aspettato? Vediamo.

Giovanni Agostino Cazza o Caccia, un lombardo che aveva militato per la Spagna sotto il De Leva, nel

¹ Stiefel l. c.

quarto decennio del secolo mise su in Novara una « accademia dei pastori »; nella quale egli diventò Locrito, e al cui divertimento compose due ecloghe, l'*Erbusto* in tre atti e la *Filena* in quattro.¹ — *Erbusto* pastor maturo è innamorato della pastorella Flora, amata dal giovane Ameto. I due rivali s'incontrano e scambiano parole e busse; ma il savio Locrito interponesi e induce Ameto a lasciare ad *Erbusto* la fanciulla, e questa che sopravviene persuade a dar la mano ad *Erbusto*. La fanciulla poi cambia voglia, ed *Erbusto* se ne richiama alla madre di lei, Creonta. Se non che il colloquio conduce a scoprire che Flora non è figlia della Creonta, ma è Nivetta propria figlia di esso *Erbusto* rapitagli bambina nella guerra di Piemonte. Cotesta agnizione finale fa subito pensare alle commedie allora in voga, e la menzione locale e storica della guerra di Piemonte fa scappar via ogni lieve imagine di favola pastorale. L'*Erbusto* è in terzine. — Variata di canti lirici fra le terzine è la *Filena*. Di *Filena* è innamorato Boscan, ma ella ama per allora Lermo. Notiamo di passaggio i nomi spagnoli. Boscan si duole cantando in una selva, e conchiude al solito con la morte. Silvan gli dice che l'aiuterà amichevolmente a morire se ne ha voglia; ma allora Boscan non vuol saperne altro. E Silvan gli dà ad intendere com'ei somiglia tanto a Lermo, che, se vestasi come lui di verde, potrà da *Filena* essere scambiato per Lermo stesso. Così in fatti vestito Boscan rientra nel bosco e si addormenta. Vien *Filena* e credendolo Lermo gli si siede a lato cantando molto

¹ A. Caccia, *Rime*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1546. Cfr. Stiefel, l. c.

sguaiatamente le soddisfazioni de' suoi amori. Sopravviene il Lermo vero; e vedendo Filena accanto a un uomo e credendosi tradito non vuol più saperne di lei: già n'è sazio, e le dice il peggio che possa dirsi a mala femmina. Filena che è tale, perché, moglie d'un pastor povero, fu già amica di più che trenta pastori, promette subito i suoi favori a Boscan svegliato. E mantiene la parola. Onde odesi Boscan tutto lieto ordinare a Batico suo servo di recare certi doni all'amasia. Batico va, e s'incontra con Silvan, il quale, mutato dall'allegro motteggiatore di prima, vien traendo guai, che s'è innamorato d'una, e dà i connotati del vestito. Batico gli dice ch'è una certa Lidia, la quale si maritò pochi giorni or sono a un vecchio: venga seco e gli mostrerà dove abita. Lidia intanto càpita nel bosco dolendosi del marito vecchio, e *vuol darsi*, dice lei, *al primo che incontri per quelle strade*. Ecco Silvan: ma ella gli fa la ritrosa perché maritato. Sopravviene Filena, e beata delle sue gioie amorose promette a Silvan di conciliargli Lidia. Ci riesce facilmente, e lo manda su in casa da lei, ché il vecchio è fuori. L'ecloga finisce volgendosi alle donne, che piglino esempio e si conducano come Filena e come Lidia. Io mi meraviglio che nell'autore di cotesta ecloga, molto più oscena e svergognata di certe commedie fiorentine d'allora, altri abbia immaginato di vedere un precursore del Tasso e del Guarino. Rinfocolamenti a me paion cotesti d'amorazzi militareschi nel veterano del De Leva.

Le « giucose moderne e facetissime ecloghe pastorali, sotto bellissimi concetti, in nuovo sdrucchiolo, in lingua materna » per Andrea Calmo, un veneziano semi-poeta e semi-popolare, furono nella seconda metà del secolo decimosesto stampate e ristampate più

volte.¹ Il metro è di endecasillabi sdruccioli al solito, ma sciolti di rima, che aggruppati a tre a tre simulano la terzina: un accomodamento tra l'ecloghe del Sannazzaro e le commedie dell'Ariosto. Lingua materna è l'italiano comune; solcato di dialetti, veneto, veneto-stradioto, veneto-dalmatino o schiavone, pavano e bergamasco; come nelle commedie del Ruzante. Ci sono i pastori giovani, da' bei nomi classici, Lucido, Lavino, Silvano; ma ci sono anche i pastori vecchi paesani, Gritolo di Burano, Tégola di Torcello, Cornisiol di Bergamo, brava gente che parla sul serio di fare il pastore come d'un mestier comodo e da persone ben allevate, con le loquale rese immortali da Pantalone, da Brighella, da Arlecchino. Ma che pastori? C'è anche il dottor bergamasco Clònico, rivale di Fòndolo vecchio torcellano nell'amore di Rampilia, che li disprezza ambedue; e Fòndolo per il dolore è mutato in sasso; e Clònico per isfuggire alle lusinghe di Tesifile che lo ama impetra da Diana di esser trasformato in lauro; ma una maga greca èvoca un demonio, e ne ha un'ampolletta d'acqua con la cui aspersione li riduce al primo stato. Nelle ecloghe del Caccia qualcuno avvertí la mancanza del satiro, comè nota di special differenza dalle future favole pastorali. In queste del Calmo il satiro non manca: c'è un Alfeo, *satiro villan*, che parla un dialetto schiavone o dalmatino per non dir niente; c'è, in forma di satiro, il diavolo in persona, ma sempre stupido a un modo. Le ninfe sono molte, tutte insipide: parlan dell'ara di Cerere e del sacrificio di Diana, poi vanno a farsi be-

¹ Io sto alla prima edizione, credo: Vinegia, G. B. Bertacagno, 1553. Cfr. anche Stiefel l. c., e V. Rossi introduz. a *Le lettere di A. Calmo*, ecc.

nedire il santo matrimonio da Merlino romito. Cristianesimo romanzesco per isfondo a paganesimo accademico; e maghi e incanti e diavoli e trasformazioni, ed oracoli ed echi ed ampolle; tutto c'è in queste ecloghe del Calmo quel barocco soprannaturale che messo in relazione alla reale volgarità parve novità nelle Fiabe di Carlo Gozzi, senza paragone più attraenti per il colorito della tradizionale novella orientale; ma vogliamo dire che ci sia relazione con le favole pastorali? Se fosse il caso di sorridere con uomini tanto gravi quanto sono i critici alle cui opinioni io contraddico, direi che mi torna a memoria la risposta, sacra alle risate dei nostri padri, di quel torzone portinaio al padre visitatore. Il visitatore avea frequente su la bocca un certo suo intercalare, *vogliamo dire, vogliamo dire*. Il torzone l'avea notato; e una volta che il dotto religioso gli chiese — Vogliamo dire che sia in convento il padre guardiano? — Se lo vogliamo dire, reverendo padre, diciamolo pure — rispose —; ma diremo una.... — Non starò a scrivere il termine usato dal torzone: non era né bugia né fantasia; sebbene in questo significato l'usurpasse già un cardinale.

IX

Delle parecchie ecloghe pastorali e rusticali passate in rassegna fin qui non una ce n'è o scritta o rappresentata o stampata in Ferrara, non una d'origine ferrarese. In Ferrara entriamo classicamente e signorilmente con l'*Egle*. Giovan Battista Giraldi Cinthio, l'Euripide romantico della corte d'Este, contristato che l'ebbe con tante lacrime e sangue d'incestuose tragedie, volle rallegrarla con una *satira*. « Non tragedia — egli diceva in esametri latini al suo duca —, ardua materia e su-

periore alle forze dei più; non commedia, forma oggimai trita da poeti dotti e indotti, ma èccoti una favola che finalmente nudi presenta i satiri agresti e deduce dalle selve i Fauni insieme ed i Pani. Vieni e piacciati riguardare la famiglia di Bacco, non veduta avanti nel Lazio e respinta dalla scena, la quale novellamente dopo lunga stagione tende insidie alle ninfe». La satira fu rappresentata in casa dell'autore a' 24 di febbraio e a' 4 di marzo dell'anno 1545, nella presenza di Ercole II. duca e del cardinale Ippolito suo fratello: la rappresentò messer Sebastiano Clarignano da Monte Falco: fece la musica messer Antonio dal Cornetto, l'architettura e pittura della scena messer Girolamo Carpi da Ferrara: fece la spesa l'università degli scolari di legge. Così la città di Ferrara, che prima avea veduto su le scene un satiro nell'*Orfeo* del Poliziano rifatto da Antonio Tebaldeo e un coro di satiri nel *Cefalo* di Nicolò da Correggio, ebbe ora tutto intero un dramma di satiri al modo dei greci, ma non imitato di su'l *Ciclope* d'Euripide. Il Giraldi credé poter rinnovare il dramma satirico d'Euripide, ma non si attentò di fare una rappresentazione epica o mitica come il *Ciclope*: l'*Egle* è una favola di dèi e semidèi in Arcadia. Fauni e satiri amano in vano le ninfe de' boschi; e ricorrono per consiglio e aiuto a Egle, amica del buon Sileno e della bella vita, che promette aiutarli. Le Oreadi, le Driadi, le Napee si dispongono a seguir Diana alla caccia; e rispondon male a Egle, la quale vorrebbe persuase che c'è più gusto a seguitare amore. Alla fine le ferisce nel debole con la pietà: — Gli dèi delle foreste, disperati dei vostri rigori, emigrano; abbandonando qui i figliuoli. Che sarà de' poveri Faunetti e Satirini? — Le ninfe sono tócce; tanto più quando al ritorno dalla caccia Egle

presenta loro la brigatella cornuta e contrita. Le ninfe consentono a far loro da madri, purché si portino bene e siano buoni; e la sera stessa vengono liberamente a giuocare e danzare coi piccoli. Qui le aspetta Egle. I Satiri e Fauni grandi appostati dietro gli alberi saltano fuori. Fuggon le ninfe, inseguite: ma d' un tratto èccole trasformate in alberi, in ruscelli, in fontane: ecco il dio Pan che racconta il miracolo tenendo in mano una canna, tutto ciò che gli resta della bella e crudele Siringa. C' è in fine in un sonetto la dedizione dell'autore, che dice di appendere a un faggio *questa corona di silvestri fiori* a onore de' pastori e delle ninfe:

Ché, s'avverrà che con più dotta mano
Corone alcun gli tessa o che dimostri
A qualche miglior via la virtù loro,

Spero, et il mio sperar non sarà vano,
Che 'l nome pastorale a' tempi nostri
Tal fia qual fu già ne l'età de l'oro.

Il dramma è in cinque atti di endecasillabi non rimati, con il coro parlante, e, in fine d'atto, cantante in rima. C'è il motivo del pastore innamorato e della ninfa insensibile, Pan e Siringa: c'è tra Egle e le ninfe il contrasto dell'osservare verginità e del seguire amore, che Dafne e Silvia faran poi così vivo: c'è fin l'accento all'amore delle piante così ben ripreso a tocchi infiammati in quel primo dialogo dell'Aminta. Pan dice:

Né pur le cose c'hanno senso sono
Arse d'amor, ma le 'nsensibili anco:
Si vede pur la palma amar la palma
E l'un platano l'altro e l'alno l'alno.¹

¹ Atto I, sc. I, dell'*Egle*, satira di G. B. Giraldis, senza nota d'anno né di luogo.

Nove anni di poi, « Il sacrificio » *favola pastorale* (questa volta leggesi proprio così nel frontespizio del libretto)¹ di Agostino de' Beccari, era solennemente rappresentato in Ferrara due volte; l'11 febbraio e il 4 marzo del 1554 nel palazzo di don Francesco d'Este, prima in conspetto di Ercole II e di Luigi suo figliuolo, poi a madama la duchessa Renata e sue figlie Lucrezia e Leonora, famose nella poesia italiana, insieme con don Francesco e don Alfonso: fece la musica Alfonso della Viola, e Andrea suo fratello rappresentò sonando la lira il sacerdote che nel terzo atto esce cantando l'inno a Pan Liceo. Fu di nuovo rappresentata per nozze principesche a Sassuolo e a Ferrara, trentatre anni dopo, nel 1587; e questa ripresa, in cui recitò anche Battista Guarini, attesta la riconoscente stima che fin dopo i trionfi dell'*Aminta* e del *Pastor fido* si aveva a quel superstite autore della prima favola pastorale. Agostino Beccari, nato in Ferrara poco prima del 1510 e morto nel 1590, fu uomo, dissero, di non esquisite lettere ma di fecondo e felicissimo ingegno. Non esquisite lettere, per quei tempi: ma in alcune parti della sua favola l'imitazione dall'ecloghe latine e da Ovidio è opportuna ed elegante. La scena è in Arcadia. Èrasto ama Callinome ninfa di Diana, non corrisposto: Carpalio ama Melidia riamato, ma è contrario un fratello di lei: Turinio ama Stellina, che, lasciatalo, segue Èrasto. Questi tre amori, con l'intromissione di un satiro che cerca per inganni goder quelle ninfe e n'è sempre schernito, nell'occasione delle feste e del sacrificio di Pan, pervengono, con varietà e novità gradevole d'episodii, a termine felice. Il dialogo è in versi sciolti: rimati a strofe i canti dei pastori e delle

¹ Ferrara, De Rossi, 1555.

ninfe e l'inno del sacerdote a Pan. V'è un prologo, nel quale fin dal principio l'autore annunzia

Una favola nova pastorale
Ch'altra non fu giammai forse più udita
Di questa sorte recitarsi in scena;

sebbene non dissimuli di aver veduto l'*Egle* del Giralaldi, introducendo il pastor Turinio a dire d'una sua còppa,

In cui si vede il grand' amor di Pane
Con Siringa e quel d'Egle con Sileno.

Con questa triplicità d'amori e quasi d'azioni, con questo dialogo finalmente regolare in versi sciolti, mediocri ma culti, con questi inni e questi canti rimati, siamo lontani ma lontani assai, mi pare, dall'ecloghe non pure aretinesche del Caccia e veneziane del Calmo; ma e dalle toscane rusticali e dalle miste. E pure v'è chi negli episodi di questo *Sacrificio* assaggia « una semplicità che molto non si allontana da quella dell'ecloga ». ¹ Veramente tale insistenza su l'affare delle ecloghe vuole essere ricondotta ai principii e alle fonti.

« Avanti che il signor Beccari facesse questo suo *Sacrificio* — attesta un editore — non si leggevano se non poche ecloghe rozze, nelle quali sol due o tre persone parlavano ». ² Ma questa è l'affermazione d'un fatto, di materia pastorale non drammatica, ben differente dal caso nostro: *si leggevano*. Più largamente Giason di Nores, aristotelico professore patavino, avendo poi a dir male del *Pastor fido* scriveva: ³ « Fin l'altro giorno simil poesie si rappresentavano sotto nome di

¹ V. Rossi, *B. Guarini*, pag. 177.

² Ristampa del *Sacrificio* di A. B. Ferrara, Cagnaccini, 1587.

³ G. Nores, *Discorso intorno alle poesie*, Padova, Meieto, 1587: pag. 41.

ecloghe nelle feste e ne' banchetti per dar spazio forse con un tal intertenimento ne' conviti di apparecchiare le tavole; ma ora improvvisamente le hanno ridotte alla grandezza delle commedie e delle tragedie, con cinque atti, senza proporzioni, senza convenienza, senza verosimilitudine». È chiaro: a un genere e a una forma, che lo Stagirità non registrò né sancì, l'aristotelico avversario del fortunato cortigiano di Ferrara aggrava la condanna cercandone fuor del teatro e del classicismo l'umiltà delle origini. — Ma queste umili origini l'ha confermate il Guarini stesso. — Adagio. Battista Guarini ragionevolmente e argutamente alla opposizione del Nores rispondeva: « E perché non è lecito all'ecloga uscire dalla sua infanzia e pervenire agli anni maturi, se l'ha potuto far la tragedia?... Le Muse, siccome sul tronco ditirambico innestarono la tragedia e sul fallico la commedia, così nel fertilissimo lor giardino piantaron l'ecloga picciolissima verga, e n'è poi nata la pastorale nobilissima pianta ». ¹ Ma con queste parole il poeta fattosi critico non accenna mica all'ecloga del Quattrocento e Cinquecento italiano. Dall'infanzia l'ecloga era uscita, e come!, con Teocrito; e il raffronto del tronco ditirambico e del fallico rimena diritto all'antichità, e non alle smorfie dei sanazzariani, né alle villanie delle rusticali toscane, né alle ampolle delle urbane napoletane, né alle inezie venezievoli, né alle sconcezze lombarde. Lo afferma incontrovertibilmente esso Guarini: « La favola pastorale, avvegna che in quanto alle persone introdotte riconosca la sua primiera origine E DALL'ECLOGA E DALLA SATIRA DEGLI ANTICHI, niente di meno, in quanto alla

¹ B. Guarini, *Il Verato* contro m. Giulio Denores: Ferrara, Caraffo, 1583, pag. 50

forma e all'ordine, si può chiamar poema moderno, essendo che non si truovi appresso l'antichità di cotal favola alcun esempio greco o latino». E subito dopo, senza lasciar appiglio a incertezze e dubbi, dell'opera di Agostino Beccari parla, ordinatamente e per disteso, così:

Il primo de' moderni che felicemente ardisse di farlo fu Agostino Beccari, onorato cittadino della mia patria; il quale, avendo veduto, e ciò con molto giudizio, che l'ecloga non è altro che un breve ragionamento di *due pastori*, in niun'altra cosa differente da quella scena che i latini chiaman diverbio, se non nell'essere unica, indipendente, col principio e fine in sé stessa; e considerando che Teocrito, uscendo dell'ordinario numero di coloro che parlano in così fatti componimenti, una ne fece [*le Pompe di Adone*] non sol di molti interlocutori, ma di soggetto più drammatico dell'usato e di lunghezza più dell'altre notabile; s'avvisò di potere con molta lode occupare questo luogo da penna greca o latina non ancor tocco, e regolando molti pastorali ragionamenti sotto una forma di drammatica favola, e distinguendola in atti col suo principio mezzo e fine sufficiente, col suo nodo, col suo rivolgimento, col suo decoro e con l'altre necessarie parti, ne fe' nascere una commedia, se non in quanto le persone introdotte sono pastori: e per questo la chiamò favola pastorale. Ond'è poi stata la invenzione con tanto applauso ricevuta dal mondo, che i primi dicitori del nostro secolo ed in ispezie Torquato Tasso, si son recati a gran pregio lo 'mpiegarci l'opere loro. Or questo titolo di favola pastorale non vuol dir altro che azione di quella sorte d'uomini che pastori sono chiamati. E perché ogni azione drammatica bisogna che sia o comica o tragica o mista, il *Sacrificio* del Beccari non ha dubbio che 'n forma di commedia non sia tessuta, avendo le persone private, il riso, il nodo, lo scioglimento e il fine ch'è tutto comico. Ma egli non la volle chiamar commedia prendendo il nome generico invece dello specifico, e disse anzi *favola* che co-

media, per non usare impropriamente quel nome; il quale avvegna che per la forma e per l'altre sue parti ottimamente le convenisse, nondimeno, per esser fuori della città e non rappresentandosi cittadini, assai men propriamente dell'ordinario, col titolo di *comedia* si sarebbe nominata. È poi corso questo aggiunto di *pastorale* ed ha col tempo acquistato forza e significato di sostantivo; talché, quando si dice una pastorale, senz'altra compagnia, s'intende *favola di pastori*.¹

C'è di più. Dopo stampata or son due anni questa parte del mio studio, mi fu data notizia d'un frammento di G. B. Giraldi. È, scritto di mano d'esso l'autore, in un codice della biblioteca di Ferrara, che altre operette contiene del Giraldi, e tra queste l'*Egle* pur autografa. Il frammento fu intitolato dall'autore stesso *Favola pastorale*; e ha una *Parte prima* e una *Parte quinta*, sole scritte o sole avanzate. Intiera dunque la favola doveva constare di cinque parti, come di cinque atti constarono poi quelle del Beccari, di Torquato Tasso e del Guarini. Amore fa il prologo, proprio come poi nell'*Aminta*. L'argomento, per quanto può raccapezzarsene, era questo: Una ninfa ama un pastore, è amata da un altro, amato a sua volta da altra ninfa non amata: per agnizione di consanguinità, la prima ninfa è lasciata sposa al primo pastore, e il secondo pastore si volge alla seconda ninfa. Il dialogo è tutto in endecasillabi ben sostenuti, se non quanto sono rotti opportunamente a suo luogo in servizio del dialogo; lo stile è quel nobile del Giraldi, se non quanto è temperato di eleganza quasi alcuna

¹ B. Guarini, *Il Verato secondo* contro l'Apologia del Nores: Firenze, Giunti, 1593: pp. 206-7.

volta comica, con isciolto andare, un che di mezzo tra l' *Egle* e l' *Aminta*.¹

X

Trovati e fermati in Ferrara i tre veri primi ferraresi esemplari alla perfetta favola pastorale che è per venire, torno più sicuro a divagare ancora un poco tra casi dubbi e singolari di precedenza, di somiglianze, d'imitazioni, non senza importanza nella storia d'una produzione letteraria così complessa.

I lettori ricorderanno la *Cecaria* e l'autor suo Marc'Antonio Epicuro de' Marsi. Egli morì ottuagenario in Napoli nel 1555; ma un dieci anni prima² avrebbe composto una *Mirzia*, intitolata « favola boscareccia » in un manoscritto del secolo decimosesto scadente, dalla biblioteca dei duchi d'Urbino passato all' Alessandrina di Roma.³ La favola è tale. La scena a vista del golfo di Napoli. Trebazio pastore, amante non corrisposto della ninfa Mirzia, entra lagnandosi e s'addormenta in una capanna. Viene Filerio altro pastore facendo una dichiarazione alla ninfa Venalia, ed è respinto. Sopravviene a consolarlo Ottimio pastore anch'egli: montano tutt'e due sur un albero e di lassù vedono non veduti i giuochi delle ninfe, tra le quali Mirzia e Venalia, presiedute da Diana: Ottimio s'innamora nientemeno che della dea. Le ninfe se ne vanno; i due discendono; Trebazio si

¹ Vedi il frammento, in append. a questi *Saggi*.

² Cfr. E. Pèrcopo, *M. A. Epicuro*, in *Giorn. stor. d. lett. it.* XII, 1888, già cit.

³ Pubbl. da I. Palmerini, già cit.

desta e grida l'amor suo; poi tutt' e tre s'accordano a descrivere in versi le bellezze amate. Dopo di che Filerio dà a Trebazio un velo che Mirzia ha lasciato sul terreno: certamente la ninfa tornerà per esso. L'appendono ad un albero; e poi tutt' e tre s'appiattano. Viene Mirzia e sale su l'albero per istaccare il velo: Trebazio l'assedia, ma alle lusinghe di lei si trae in disparte, perché discenda sicura; discesa, essa lo spinge nelle acque d'un fonte, e se ne va. I disperati amanti vanno anch'essi all'antro e all'oracolo della Sibilla: la quale risponde; a Filerio, che Imene lo consolerà; a Ottimio, che mutando forma avrà Diana; a Trebazio, che fuggendo sarà seguito. Dopo discussioni sul responso, Filerio e Ottimio si allontanano: a Trebazio rimasto solo col suo dolore soccorre Mirzia, che alla sua volta chiede mercé; Trebazio ora sdegnato la respinge; ella per dolore è conversa in mirto. Ed ecco Ottimio con un buon satiro che lo vien confortando, ma impazza e a poco a poco diventa fontana: Diana verrà a bagnarsi in quelle acque, e così egli l'avrà. Torna Trebazio, e sedutosi all'ombra d'un mirto, mentre ne svelle un ramo per farsene riparo e dormire, ode uscirne la voce di Mirzia lamentevole. Il pastore e il buon satiro invocano Venere che le ridia la perduta forma, ed ella infatti torna ninfa tra le braccia di Trebazio. Il satiro suona tutte le sue zampogne. E qui finisce senza ch'altro sappiasi di Filerio.

Il dramma in tre atti, senza partizione di scene, ha il dialogo in terzine piane o sdrucchiole, le descrizioni, gli oracoli e le preghiere in ottave, le espansioni amoroze in stanze liriche: la verseggiatura fa ricordare la *Cecaria*. E nella *Marzia* tre sono i pastori come nella *Cecaria* tre i ciechi; e i tre in ambedue i drammi descrivono a gara le bellezze delle amate e ricorrono

all'oracolo. L'Epicuro, intorno al 1545 o poco dopo, mosso dagli esempi che venivano di Lombardia, ritornò egli alla sua gioventù, e già vecchio assai imitò sé stesso giovine, allargando e complicando l'azione con fantasie ovidiane? Bisogna ragionar così, chi tenga per indubitabile l'attribuzione del codice urbinato alessandrino. Ma quel codice, così lontan da Napoli, su 'l finire del secolo, spropositato, merita egli poi tanta fede? La merita dinanzi al fatto di due stampe, una parmense « La Mirzia, commedia pastorale di Selvaggio de' Selvaggi » del 1552, una vicentina « La Trebazia, favola boscareccia del signor Fabio Ostinelli gentiluomo napolitano » del 1673? Nella prima è la favola stessa, nella seconda è anche la stessa verseggiatura che nella *Mirzia*.¹ Veggano un po' gli eruditi: è un caso per loro. Io intanto credo che la *Mirzia*, quale fu pubblicata ultimamente, è opera d'un napolitano, che imitò la *Cecaria* e allargò le forme dell'ecloga signorile, dopo la metà del secolo, conoscendo i nuovi esempi ferraresi.

Proprio del 1556 è una « commedia pastorale » di Bartolomeo Braida da Sommariva in Piemonte.² Dedicata a Francesca di Foïs contessa di Tenda, moglie di Claudio di Savoia governatore per Francesco I e gran siniscalco di Provenza e Marsiglia, fu probabilmente recitata a quella corte. In un dei sonetti che precedono, il poeta chiede scusa per l'opera sua così:

¹ Cfr. F. Torraca in *Riv. crit. di lett. ital.*, a. IV (Firenze, 1887) col. 188.

² *Comedia pastorale di nuovo composta per mess. Barth. Brayda di Summariva etc.*: Torino, appo Giov. Maria Coloni da Saluzzo, 1550. Debbo la conoscenza di questo curiosissimo e rarissimo libretto al mio amico prof. Severino Ferrari.

Privo del studio mio, mentre 'l crudele
Marte rivolge sossovra il Piemonte
Per quattro lustri già con danni ed onte
Empiando il ciel di stridori e querele,

Spiegai d'Italia al scriver mio le vele
E a l'armi ancor ebbi mie voglie pronte,
Né potendo al stil volgere la fronte
Quel puoco dolce mio cangiossi in fèle.

Il buon Braida, che non però volge sempre il suo stile così mal destro, avea pubblicato l'anno avanti sue rime in Torino, e più addietro, nel 1540, un' « opera nuova » pur di rime, nel cui frontespizio s'intitolava *studente di legge*.¹ Potrebbe supporre che avesse letto il *Sacrificio* del Beccari, da che in questa sua commedia espone anch'egli un intreccio di tre amori e una ninfa legata a un albero; se non che su 'l bel principio Mercurio esce a fare il prologo come nell'*Orfeo* del Poliziano, e la commedia del resto va in ottava rima come una rappresentazione del Quattrocento. Certi castelli della Val d'Aosta, pur costruiti a mezzo il secolo decimoquinto, ostentano l'architettura e la pittura del Trecento, per la ragione che ne' paesi un po' distanti dai centri di cultura l'arte quasi sempre rimane a dietro poco più poco meno da cento a cinquant' anni.

I tre pastori, Tindaro, Ruffo, Alpardo, e le tre ninfe, Fileria, Augusta, Alessandra, rappresentano la parte idillica, ma non tutta gentileasca, come anche i nomi dimostrano. Basso comico è il villano, che, innamorato d'una delle ninfe, viene, anticipato monsieur Jourdain,

¹ Cfr. anche Quadrio, VII 69-70, 283; e Tomm. Vallauri, *Stor. della poes. in Piemonte* (Torino, Chirio, 1841), I, 232-3.

a cercare chi gl'insegni far all'amore cortigianescamente e ben parlare: egli parla sempre il rustico piemontese e in versi corti d'otto o nove sillabe. Trova un cortigiano che se gli presta, e ne seguono molte beffe; sin che i pastori uscendo tutti con un lor bastone e dicendo non piú in versi (la rappresentazione si fa mimica) — Doh, villan poltrone, tu se' tornato — gli danno molte bastonate. E cosí finisce il terzo atto. Al quarto viene in scena l'elemento fantastico: un uom selvaggio, che non parla, ma ferocemente passeggia su e giú col bastone in spalla, e poi va a colcarsi sotto un albero; levatosi a un rumore di fronde dalla foresta vicina scopre le due ninfe Fileria ed Augusta, e piglia Fileria e la lega a un tronco d'albero flagellandola tuttavia con de' vimini. In questo mezzo i tre pastori erano andati al tempio d'Amore per impetrare mercé a' loro travagli; e tanto fervorosamente pregano che riescono a svegliare lo Sdegno, il quale pari d'Amore siede accanto a lui nel tempio suo stesso. Augusta li raggiunge, e conta il caso di Fileria. I pastori corrono ad affrontare il selvaggio: Ruffo e Alpardo sono uccisi: Tindaro da prima fugge, ma tosto ripreso animo torna all'assalto. Mentre da una parte dura la zuffa, dall'altra sopraggiunge Alessandra e scioglie Fileria; e via. Tindaro, abbattuto alla fine il selvaggio, va per liberare Fileria; né piú trovandola, memore delle durezza di lei e disperato, si ferisce, e cade morto su' cadaveri dei compagni. Quattro morti dunque per terra. Atto quinto. Ripassa Fileria, e vede: rimorsa d'essere durata cosí crudele al misero amante, si consiglia con Augusta; e s'avviano al ritiro d'un santo romito che fa miracoli. Battono alla porta, suonano il campanello. Il romito non vuole aprire; ma quando, sporgendo fra i battenti dell'uscio la persona con

l'asperges e il capo levato in atto di scongiurare, scorge i due bei visetti, gli cade l'asperges di mano e resta innamorato. S'avviano per dove sono i morti non senza qualche atto troppo ardito del frate, represso tosto dalla severità delle seguaci di Diana. Alle quali il romito mostra nella sua tasca un'erba il cui tocco fa risentire, non che i feriti a morte, ma i morti. Se non che, come volendo anticipare il prezzo del miracolo, il frate gitta le braccia al collo a Fileria. Ma le brave ninfe lo acciuffano per lo scapolare e lo legano a un albero; poi, toltagli di tasca l'erba, vanno a resuscitare per conto loro i pastori. Dei tre, Tindaro rivive con lo sdegno del passato, e caccia Fileria. Essa e la compagna tornano per consiglio e rimedio al romito. Il romito briccone, che anche è mago, così legato fa un cerchio in terra con una verga leggendo in un suo libracchio: salta su uno spirito e gli parla all'orecchio: ond'egli dice a Fileria che bisogna addormentare lo Sdegno; e per ciò vadano alla casa del Sonno, e facciano così e così. Vanno, lasciando pur legato il romito; ed hanno dal mite iddio un'ampollina di acqua limpida e fresca; asperso d'una stilla di questa lo Sdegno, per quanto abbia d'irritazione, bisognerà che si dorma. Ecco le ninfe al tempio di Amore: l'acqua fa il suo effetto. Tindaro torna amoroso: le ninfe tutte pietose si abbracciano coi loro pastori: l'eremita a quella vista anch'egli vuol tornare al secolo, credo per tôr donna: è sciolto. Amore vince tutto, e il contento ingenera la pietà: gli amanti felici risuscitano anche il selvaggio. E tutti insieme ballano.

Delle molte osservazioni che avrei a fare, ne espongo una. Ricorda il lettore l'ecloga bellunese del 1513? Qui, come là, uomini selvatici e ammazzamenti. È cu-

riosa questa ibrida trasformazione della rappresentazione mitologica toscana e dell'idillio classico napoletano che rimontando i due lati delle alpi aspira gli umori e i vapori dell'elemento fantastico romanzesco medievale, con ciò allontanandosi più sempre e del tutto dalla vera favola pastorale in prossima o attuale composizione. E se ne distacca per altre ragioni, in altra regione, cioè a Napoli, la forma ambiziosamente e freddamente rimasta mitologica e ovidiana con la *Marzia*. E con più anche di stridore se ne distaccano la farsa plebea di stregonerie e divozioni cristiane; la tragedia plateale di apparizioni divine e di evocazioni diaboliche, di metamorfosi e di resurrezioni; la commedia grossiera di Merlini romiti, di pastori Truffaldini, di villani Curculioni, di Trasoni spagnoli e di ninfe larvate; la tela cangiante delle forme dialettali e delle metriche; si distaccano, dico, dalla linea pura, dalla temperanza composta, dalla euritmia melodica del nuovo dramma bucolico. La favola pastorale, quale s'è già mostrata e quale procede alla perfetta sua fioritura in Ferrara, è tutta classica, è l'idealizzazione del costume pastorale greco nella sua più plastica concinnità e con un sentimento moderno di turbata sensual voluttà.¹

¹ Il Quadrio (libr. III. dist. III, c. IV, tomo V, 399) ricorda un G. B. Cartari bresciano, che, fiorito a mezzo il sec. XVI, avrebbe composto una *favola pastorale* intitolata *Trialuze*, stamp. in Brescia nel 1566 e ivi ristampata per Policreto Turlino nel 1655. È un de' pochi errori di quel vecchio ma eruditissimo e sempre stimabile critico. Non esiste che l'ediz. del 1655, e la *Trialuze* è una vera operetta del Seicento.

XI

Torniamo dunque a Ferrara.

Nove anni dopo il *Sacrificio* del Beccari, nel 1563, fu rappresentata, nel palazzo di Schifanoia, alla presenza di Alfonso II duca e del cardinale Luigi suo fratello, l'*Aretusa*, commedia pastorale di Alberto Lollio:¹ la rappresentò Lodovico Betto; fece la musica Alfonso della Viola, la scena Rinaldo Costabili, le spese l'università degli scolari di legge. Poca musica dovè fare messer Alfonso: di rima questa commedia non ha che un sonetto, cantato da quattro o cinque pastori in coro: il resto è di endecasillabi sciolti. Palemone pastore napoletano aveva raccolto due pargoletti orfani: dei quali la femmina, Silvia, gli fu poi rubata, il maschio, Licida, gli fuggì e capitò in Arcadia. In Arcadia Licida fece fortuna; ma anche s'innamorò, non la riconoscendo, di sua sorella, che un pastore vecchio, rapitore per desiderio d'avere una figlia, s'era portato colà, e chiamavasi Aretusa. Essa erasi votata a Diana; e Licida disperato nella sua passione risolve di darsi la morte. Un da ben Silvano gl'interrompe il tristo pensiero; ed egli per gratitudine elegge a sposa Clizia figliuola di lui. Intanto arriva in Arcadia anche Palemone, e riconosce i figli; de' quali l'uno fa le nozze e l'altra si consacra al servizio della dea. È una propria e mediocre commedia, e ha delle commedie del tempo il ridicolo grossolano: i pastor minori, litiganti fra loro od ubriachi, sono veri servi plautini: i maggiori per altro parlano ornatamente con reminiscenze virgiliane e come la cultura

¹ Ferrara, Panizza, 1564.

di messer Alberto Lollio portava. Oratore gravissimo ed elegantissimo, il Lollio non era, per ciò a punto, poeta. *Aretusa*, non che annunziare Silvia ed Aminta, è un passo indietro, con ritorno, si direbbe, salvo la correzione della lingua e del verso sciolto, al Casalio e compagni.

Tra le note caratteristiche della favola pastorale fu anche recata questa, dell'essere e dover essere l'opposto della commedia a soggetto o dell'arte. La commedia a soggetto, fu detto, era il pascolo della plebe: il dramma pastorale fu il trattenimento delle corti, le quali vi trovavano un linguaggio più castigato e vaghe moralità senz'obbligo d'applicazione pratica; onde, a mano a mano, che la commedia più diveniva licenziosa e plebea, più il dramma pastorale prendeva aria cortigiana e la raffinatezza degna delle principesse spettatrici.¹ Tutto ciò è detto molto bene, e par proprio il vero, ma non è. Il vero è che l'*Aminta* a suo tempo fu recitata più volte da commedianti dell'arte; e prima dell'*Aminta* Alberto Lollio lasciò anche uno *scenario*, un abbozzo in prosa, di pastorale a uso commedia a soggetto, *La Galatea*.² La favola è press' a poco quella dell'*Aretusa* rivoltata e duplicata: qui la migrazione è dall'*Arcadia* a Napoli, e poi c'è il ritorno d'una doppia famiglia in più volte, con mutati nomi e riconoscimenti. Né occorre parlare altro, perché cotesto genere ibrido non ebbe meritamente fortuna: l'*Aretusa* e la *Galatea* sono commedie a intreccio e agnizione, con nomi pastorali.

¹ Fr. De Sanctis, *Stor. della lett. ital.*, II xvii.

² Ms. nella Biblioteca di Ferrara. Lo pubb. il prof. A. Solerti nel *Propugnatore* di Bologna, Nuova serie, vol IV (1891), pp. 199 e segg.

E né anche è il caso di fermarsi intorno alla *Calisto* « nuova favola pastorale » di Luigi Groto, la quale fu recitata, come ha da credersi all'autore, in Adria nel 1561, due anni cioè prima che l'*Aretusa* del Lollo in Ferrara; ma poi, riformata, come l'autore stesso confessa, fu di nuovo recitata in Adria nel 1582 e pubblicata solo nel 1586,¹ cioè più anni dopo la rappresentazione e la impressione dell'*Aminta*. A ogni modo né anche la *Calisto* è una vera pastorale: è la favola delle metamorfosi d'Ovidio, la quale se il Groto avesse trattato solennemente e in rima avrebbe fatto cosa da far ripensare alle vecchie rappresentazioni dell'*Orfeo* e del *Cefalo*; ma la contaminò (lo dico nel senso latino, di più favole farne una, *quod est*, bene osservava Donato, *omnes corrumpere*) con l'*Anfitrione* di Plauto; e Giove e Mercurio presa forma di ninfe fanno e dicono in versi sdruccioli con le ninfe indecenze proprie della peggior commedia del Cinquecento.

Ultimo, e non cospicuo, tra i precursori delle grandi pastorali, fu Agostino Argenti nobile ferrarese, morto poi nel 1576. Di lui lo *Sfortunato*² fu rappresentato in Ferrara nel maggio 1567 ad Alfonso II duca, al cardinal Luigi e a don Francesco suoi fratelli. Ne ebbe la cura, cioè fu attore e direttore, il Verato, « onore delle scene e — dicevasi allora solennemente — specchio degl'istrioni ». Fece la musica quegli stesso che nelle altre favole, Alfonso dalla Viola; le scene, maestro Rinaldo Costabili; la spesa, l'università degli scolari.³ Due soli canti avèa per la musica lo *Sfortu-*

¹ Venezia, Zoppino.

² Venezia, Giolito, 1568.

³ Di questi musicisti, attori o direttori, e degli scenografi, i cui nomi si ripetono nelle rappresentazioni delle prime favole pastorali

nato: ma il dramma a cinque atti in endecasillabi sciolti è lungo; lungo e noioso. L'azione al solito passa in Arcadia: tre pastori, tre ninfe, tre caprai; questi sfoggian rozzezza; quelli e quelle, tenerezze e durezza: lunghe sono le discussioni d'amore, infiniti i lamenti: lo *Sfortunato* e un compagno finiscono contenti nelle nozze con le ninfe loro: la terza rimane sciolta al servizio di Diana, ammirata dal terzo libero pastore.

Più che dalla poesia, attratto forse dal nome dell'attor principale, *Roscio del secolo*, il concorso fu grande. Tra gli spettatori era Torquato Tasso, giovane allora di ventidue anni e da poco più che diciotto mesi gentiluomo al servizio del cardinale Luigi: cinque anni dopo, al servizio del duca Alfonso II, in due mesi dell'inverno 1573 compose l'*Aminta*. In due mesi: ma lo elegante e dotto biografo del Tasso, Pier Antonio Serassi,¹ ricorda un Teocrito che fu del poeta, ove notati di propria mano di lui vedevansi i passi che poi prese a imitare nella creazione novella. Fuori dalle lungaggini e goffaggini recenti, ch'ei forse con l'animo tuttavia sveglio al rapimento della fantasia e alla ricerca dell'arte nel nuovo spettacolo né anche avvisò, il giovine poeta tornava all'antico e al suo ingegno; e questo, nell'abitudine sua al vagheggiamento meditativo dei sentimenti, rispecchiò l'antico con una visione di voluttà lontanamente fuggente: ond'egli poi cantava,

Ardite sì ma pur felici carte
Vergai di vaghi pastorali amori,
E fui cultor de' greci antichi allori
Ne le rive del Po con novell'arte.

ferraresi, spiaceci non poter dare che i puri nomi. Trovasene altro negli archivi o nelle memorie del tempo? Non so, e non credo. Pur sarebbe utile saperne per la storia dell'arte crescente.

¹ *Vita di T. T.*, Firenze, Barbèra, 1858; I, 237 e segg.

XII

Con novella arte. Di fatti sì l'*Aminta* sì il *Pastor fido* sono l'ultima produzione matura e perfetta, per opera di due veri ingegni poetici, della nuova specie drammatica mostratasi da prima nel teatro ferrarese con l'*Egle* del Giraldi e col *Sacrificio* del Beccari e dal Giraldi individuata anche più nettamente nel frammento inedito; e non sono per nulla il frutto tardo ma improvviso d'uno svolgimento dell'ecloga o della così detta commedia pastorale o rusticale. Ciò fu detto per errore, ciò non poteva essere per più ragioni storiche e le accennai, ciò non può essere per più ragioni d'arte. E prima per una sostanziale, che l'idealizzazione non può procedere dalla caricatura, anzi avviene sempre il contrario: così dalle ecloghe e commedie pastorali e rusticali, che sono vere caricature, non poté procedere o svolgersi la favola o tragicommedia pastorale che è l'idealizzazione. E né anche cotesta specie poté svolgersi o derivare da quelle ecloghe o altre forme di versi che non erano caricature ma soltanto rappresentazioni d'occasione; in somma, entomati in difetto, senza idoneità generativa; attrezzi ornamentali, che, finita la funzione colla festa a cui servivano, non aveano più cagion d'essere. Ancora (e questa è ragione formale, non meno valida della sostanziale): quelle o ecloghe o commedie erano composte di terzine e di ottave, o piane o sdruciole che fossero, mescolate talvolta a serie di endecasillabi con la rima ripercossa e a stanze più o meno regolari, frottole in somma: queste favole o tragicommedie sono composte di endecasillabi senza rima o mescolati a settenari con rima libera, e di cori a stanze regolari: ora né le

stanze regolari posson derivar dalle frottole, né l'endecasillabo sciolto o misto dalla terzina o dall'ottava; perché la frottola è metro semi-popolare di seconda formazione per contrapposto alla lirica regolata, e la terzina e l'ottava sono i metri d'un'arte anteriore e più popolare, della rappresentazione drammatica del Quattrocento; dove all'incontro l'endecasillabo sciolto fu adoperato dai dotti a fare la nuova commedia e tragedia classica dopo entrato il Cinquecento. Né giova riferirsene al Trissino. La poetica del Trissino non approva nelle ecloghe del Sannazzaro e degli altri né lo sdrucciolo né la rima, con il quale e con la quale egli dice non potersi asseguire la grazia e venustà di Teocrito: ¹ ma il Trissino stesso già quattordici anni prima avea scritto in versi sciolti la *Sofonisba*; avea, cioè, al nuovo dramma dato nuova forma metrica propria, tutto l'opposto della vecchia rappresentazione, di cui ritengono le ecloghe più o meno rappresentative e le commedie così dette pastorali. Superfluo arrecare a prova il fatto che dopo l'insegnamento e l'esempio del Trissino lo sciolto era divenuto pe' cinquecentisti il metro dell'ecloga. ² Qui bisogna decidersi. Si rinunzia dunque alle famose ecloghe in terza e più rima dell'ultimo Quattrocento e del Cinquecento inoltrato? Tanto meglio. Ma si badi che le ecloghe in versi sciolti del Trissino e dell'Alamanni, e aggiungiamo pure le tante altre insipide assai e del Muzio e del Grazzini e di molti, non hanno pretensione alcuna drammatica pur da lontano, né vantano, ch'io sappia, rappresentazione veruna: sono puri esercizi accademici solitari.

¹ Divisione VI: Opere, Verona, 1729, II 137.

² V. Rossi, qui e più sopra, in una nota alla già citata *Introduzione a Le lett. di A. Calmo*.

Di cotali ecloghe, a ogni modo, e più ancora delle anteriori in terzine sdruciole o piane, e più delle commedie o rusticali o pastorali, non un segno, come già dissi, in Ferrara. In Ferrara, in vece, prima, per opera dell'Ariosto, contro la vecchia commedia in terza e ottava rima e anche contro la nuova commedia fiorentina in prosa, surse la commedia regolare classica nell'antico jambo, cioè in endecasillabi sciolti e sdruciole. In Ferrara, se non surse la prima tragedia classica in versi sciolti, fiorì con sistema estetico preordinato, occupando più che un decennio, dal 1541 al 1554, il teatro tragico in versi sciolti di G. B. Giraldi. E il Giraldi nel 1545 con l'*Egle* e poco di poi con l'altra opera che ora è frammento, produzioni di pura idea classica, aprì la carriera alla favola pastorale, che slanciata nello stadio col *Sacrificio* del Beccari (1554), toccò la mèta con l'*Aminta* del Tasso (1577), fu coronata col *Pastor fido* del Guarini (1581). Alla favola pastorale, dunque, nata, cresciuta e venuta alla somma perfezione in Ferrara alla corte estense, diè gli esemplari della sua doppia forma pur il teatro estense: per la mediocrità famigliare e per la giocondità, la commedia: per la passione, per l'elocuzione più sollevata, per la lirica dei cori, la tragedia. E tra i due generi creduti rinnovare di su l'antico, questo, misto e composito, e per la novità sua, e per la rispondenza alle idealità dei tempi, e per il valore dei poeti che lo sollevarono, T. Tasso e B. Guarini, apparì e divenne il più originale e vitale, il più efficace e fecondo.

STORIA DELL'AMINTA

I

Belvedere, poco lontan da Ferrara, in un'isoletta distendentesi quasi un miglio per mezzo al Po di sopra il ponte del vetusto Castel Tedaldo, fu negli anni felici della signoria estense luogo di delizia celebratissimo: ora n'è perito anche il nome. Alfonso I finì di comperare il terreno l'anno 1514,¹ e circa il 1520 l'avea fatto murare, edificare ed ornare come il suo storico e poeta G. B. Giraldi Cinthio prima narrò.

Dalla parte d'inzan si distende nel fiume come in un becco, dove s'entra con scaglioni fatti per salirvi: la parte di dietro è più larga e quasi tirata in mezzo cerchio, la quale divide l'acqua del fiume in due parti, dalle quali come da due braccia è tutta cinta e bagnata. Questa isoletta, piantata d'alberi d'ogni sorte e nostrali e stranieri, chiamava egli Belvedere; e l'aveva anco tutta piena d'animali di quattro piedi e d'uccelli fatti venire d'ogni parte, così del nostro paese come del forestiero, per trarne onesto piacere.²

¹ A. F. Trotti, *Le delizie di Belvedere illustrate*: in *Atti della Deputaz. ferrar. di st. patria*, II [Ferrara, Bresciani, 1889], pp. 3-32.

² G. B. Giraldi C., *Commentario delle cose di Ferrara e de' principi d'Este*, trad. per m. Lodov. Domenichi [Venezia, Rossi, 1556], pag. 153.

Lo celebrarono i poeti: Scipione Balbi del Finale, un di que'tanti verseggiatori latini che allora ogni angolo d'Italia produceva,

come

Vermiene germogliar suole e rampolli,

ma come rampolli anche senza frutto seccavano presto, descriveva intera l'isoletta, fontane, boschetti, animali, palazzo, cappella, bagni, ròcche, atrio, cancellate:¹ più noto, se non più letto oggimai, Giulio Cesare Bordoni o vero Scaligero, in altro poemetto latino su la genealogia estense, l'annunziava in Elisio come futura opera del primo Alfonso.² Debole eco scolastica di troppo maggior poesia: perocché la memoria di Belvedere era già stata commessa a miglior tromba, quando messer Ludovico a Rinaldo navigante su per l'epico fiume faceva da Malagigi vaticinare

Che settecento volte che si sia
Girata co 'l monton la quarta sfera
Questa la più gioconda isola fia
Di quante cinga mar stagno o riviera,
Sì che, veduta lei, non sarà ch'oda
Dar più alla patria di Nausicaa loda.

Udì che di bei tetti posta innante
Sarebbe a quella sì a Tiberio cara,
Che cederian l'Esperidi alle piante
Ch'avria il bel loco d'ogni sorte rara,
Che tante spezie d'animali quante
Vi fien né in mandra Circe ebbe né in hara,
Che v'avria con le Grazie e con Cupido
Venere stanza e non più in Cipro o in Gnido.³

¹ Sc. Balbi, *Pulcher Visus, locus ill. Ducis Ferrariae*: in 4°, senza nota tipografica; ma dicono stamp. in Bologna da G. B. Faelo circa il 1530.

² J. Caesaris Bordonii, *Elysium ad d. Isabellam Estensem Mantuae marchionissam*: nel tomo V della « Raccolta ferrarese di opuscoli » [Venezia, Coletti, 1780] pp. 203.

³ *Orl. f.* XLIII, 57-58.

Tramontati gli splendori estensi, uno storico ferrarese, nato a tempo da vedere gli ultimi bagliori di Belvedere, lo ricordava, con rammarico evidente, così:

Era questo luogo un'isola nel mezzo del Po, di forma triangolare, poco più su della porta di Castel Tedaldo; cinta intorno di mura co' merli ben disposti e da dotta mano dipinti. Nel primo ingresso della quale si vedeva una gran prateria attorniata di piccioli bossi; nel cui mezzo sorgeva una fontana, che in molli spilli da un tronco di bronzo al naturale formato, cadendo l'acqua del Po in un gran vaso ritondo di finissimo marmo, facea di sé bellissima vista a' riguardanti. Oltre a questa prateria vedevasi di lontano il superbissimo palazzo con logge bellissime e scale, in cui l'ingegno de' primi architetti de' tempi del duca Alfonso primo affaticati s'erano. Quivi appresso era una chiesetta coperta di piombo, e dipinta dentro per mano delli Dossi, pittori famosi di quel secolo; e poco più oltre, dall'altra parte, erano certe selve ombrose, tra le quali si vedevano alcuni bagni, che di grado in grado si scendeva a bagnarsi nell'acque del Po, che per certi canali di piombo sotterra vi si conducevano. Gli alberi fruttiferi erano molti e spessi; e più a dentro di questo luogo si trovavano folti boschi, pieni d'ogni sorte d'animali domestici: su per le cime degli arbori, oltre i rosignuoli ed altri simili uccelli, si facevano gracchiando udire i pavoni d'India, che quivi domesticati non si partivano. Era così vago ed ameno questo luogo per lo sito e per l'aere puro del Po, ch' Agostino Steuco nel primo della sua *Cosmopeia* ebbe ardire di paragonarlo e anteporlo al paradiso di Moisè: a cui sottoscrive fra' Leandro Alberti nella sua *Italia*; e prova parimente il Maustero nella sua *Geografia*, dicendo, com'è vero, che a chi si partiva da lui lasciava un particolar desiderio di ritornarvi.¹

¹ A. Faustini, *Agg. all' Hist. ferr. di G. Sardi*, libro I (Ferrara, Gironi, 1646) pp. 18 e 19.

Così scriveva Agostino Faustini, poco dopo che nella quaresima del 1599 la furia di Clemente VIII, per porre sul collo ai mal lusingati Ferraresi una fortezza, fece distruggere Castel Tedaldo che fu prima della contessa Matilde e la delizia di Belvedere che avea veduto i' bei tempi d'Isabella e dell'Ariosto, fece distruggere i palagi dei Constabili e dei Varano, e tutto il borgo e colle di San Giacomo ove abitavano a quei dì più di seimila persone. Belvedere l'aveva avuto il giovine e bel cardinale Aldobrandini dalla vecchia duchessa Lucrezia in eredità con tutto il suo, e prima della distruzione lo vendé alla Camera Apostolica per quindici scudi. E dire che il povero Bonghi, tanto per contraddire, mi sosteneva, a proposito del Tasso, legittima e onesta cosa il brigantaggio ecclesiastico sopra gli Estensi a Ferrara. Torno in argomento.

Nell'isoletta e nel palazzo di Belvedere, a' 31 luglio del 1573, da una compagnia di comici dell'arte che s'intitolavano i Gelosi, famosa poi in Francia e per gli Andreini, allora istruita e preparata alla recitazione da Torquato Tasso in persona, giovine di ventinove anni, fu rappresentata la prima volta, in cospetto di Alfonso II e della corte, l'*Aminta*.¹ Né altro ne sappiamo. Peccato! Chi sa quale spettacolo di natura e d'arte, di bellezza e di sentimento, dinanzi al sole tramontante o sotto le limpide stelle, su la placida corrente, luccicante tra i pioppi, del fiume d'Italia, eterno nel mito e nella poesia!

¹ Tempo, luogo, circostanze, sono provate, credo, di certo, da Angelo Solerti nel capo x della sua *Vita di T. T.*; libro inedito quando io pubblicava da prima questi studi, edito poi dal Loescher: Torino, 1895: vol. I, pp. 181 e segg.

II

Nell'isoletta di Belvedere aveva il poeta cercato luogo alla scena [2^a dell'atto primo], così frescamente civettuola, dell'abbigliamento di Silvia. Ma la scena fissa di tutto il dramma è un luogo di passo non lontano dalla strada pubblica, tra il Po e Ferrara. Grata sorpresa, credo, ai primi spettatori: il dramma dunque stava per svolgersi nei contorni del paese e del tempo loro, tuttoché ellenico o arcadico l'argomento e gentile o pagano il costume. Ché tale presentavasi subito dal prologo, fatto come nelle tragedie di Euripide e in due commedie di Plauto, da un nume: Amore, che fuggendo Venere e l'Olimpo viene a esercitare le arti sue tra i pastori.

Al qual prologo un dotto bibliografo¹ ha mostrato credere potesse venire la prima idea da quello della *Didone* di Lodovico Dolce pubblicata nel 1560,² ov'è introdotto Amore in forma d'Ascanio a incominciare così:

Io, che dimostro in viso
A la statura e a i panni
D'esser picciol fanciullo
Sì come voi mortale,
Son quel gran dio ch'l mondo chiama Amore;
Quel che può in cielo in terra
E nel bollente Averno;
Contra di cui non vale
Forza né uman consiglio.
Né d'ambrosia mi pasco
Sì come gli altri dèi,
Ma di sangue e di pianto.

¹ S. Bongi, *Annali di G. Giolito de' Ferrari*, II [Roma-Lucca, 1895] p. 93, nota.

² Venezia, G. Giolito de' Ferrari.

Ne l'una mano io porto
Dubbia speme, fallace e breve gioia,
Ne l'altra affanno e noia,
Pene, sospiri e morte.

Io non crederei: o almeno non ve n'era bisogno. A far prologare Amore il Tasso aveva l'esempio in casa nella pastorale del Giralaldi Cinthio: in effetto poi il prologo suo non è che la controparte all'*Amor fuggitivo* di Mosco, idillio già fatto volgare in terzine dal Benivieni e messo in farsa rimata dal Sannazzaro e fin popolarizzato sotto il titolo di *Ricerca di Venere per la perdita di Cupido* da ignoto nel primo ventennio del secolo.¹ Gli eruditi poi trovano derivati dal secondo libro della *Caccia* di Oppiano gli accenni alla potenza del dio. L'azione séguita una e semplice: l'amore del timido Aminta per Silvia schiva e orgogliosa. Di che Aminta confidandosi a Tirsi, e inducendolo questi di andar a un certo fonte per trovare la ninfa, ciò gli è occasione di liberarla dall'attentato d'un satiro villano. Quindi la causa al rivolgimento della favola: il caso, cioè, della caccia e il turbamento dell'azione, quando Aminta credendo ai falsi annunci Silvia divorata da' lupi si precipita da un dirupo, ed è tenuto morto da chi lo vide e racconta: onde l'intenerimento di Silvia e poi la lieta fine con Aminta che dalla morte scampa all'amore e alle nozze. I quali casi, procedendo l'uno dall'altro, vengono in un facile viluppo a presentare naturalmente la *peripezia* e anche una certa *agnizione*; quei passaggi in somma ed effetti che gli aristotelici allora

¹ Questo libretto è ricordato da S. Bongi nel già cit. vol. II [pag. 28, nota] de' suoi *Annali giolittiani*, importantissima illustrazione alla letteratura del sec. XVI.

esigevano in un dramma regolare, e che il Tasso felicemente conseguì senza sforzi in un dramma nuovo; il quale pur non rientrando nei cancelli peripatetici riuscì tanto più regolare degli esempi antecedenti, e con tutta la regolarità anche rimase tanto più vivo e mosso di quelli.

Nel resto l'antitesi tra la verginale vocazione di Silvia e la passione d'Aminta è in germe nel Pan e Siringa e nelle ninfe e ne' satiri dell'*Egle* di G. B. Giraldi; onde fu pur derivata la lirica forma dei cori, che nel concetto dell'arte di quei tempi differenziavano il nuovo dramma dalla commedia e dalle minori rappresentazioni volgari e lo sollevavano verso il grado della tragedia. I satiri nell'*Egle* sono tutto; ma il satiro dell'*Aminta* discende più veramente da quello del *Sacrificio* di Agostino Beccari; come l'idea di Silvia legata all'albero e liberata da Aminta appar suggerita da ciò che fa Turinio della stessa favola in simile caso per Stellinia. Lasciamo andare se il salto d'Aminta più che da quello d'Ariodante nel quinto del *Furioso* possa credersi suggerito dal proposito del capraio nel terzo idillio di Teocrito; ma certo la novella del bacio [a. I, sc. 2] è tolta di peso dal secondo libro degli *Amori di Clitofonte e Leucippe* d'Achille Tazio, già volgarizzati in parte da Lodovico Dolce nel 1546 e del tutto da Francesco Angelo Coccio nel 1550: così i romanzi dello scadimento greco, rivelati, si può dire allora, alla letteratura fuor delle scuole, venivano a porger nuova esca al genio sensuale dei drammi pastorali, ultima forma poetica dello scadente rinascimento. Ancora: il famoso coro del falso onore (« il primo coro dell'*Aminta* val da solo gran parte di quanto in volgar poesia composto si legge », sentenziava l'accademica gravità del custode d'Ar-

cadia)¹ è ispirato elementarmente da un'elegia di Tibullo [3^a del II libro]. Finalmente il dramma ha un epilogo, che rallegandosi al prologo riprende e leggiadramente amplifica il motivo del già ricordato primo idillio di Mosco: Venere viene a ricercare il figliuolo tra le belle spettatrici e i cavalieri amorosi. Così la favola dei poveri amori campagnoli è incerchiata, come un episodio, tra la fuga e l'inseguimento de' due più belli e splendidi numi dell'olimpico naturale. E con ciò siamo lontani, ma lontani di molto, da quelle insulse ecloghe e commedie di cui già ebbi a fare troppo lungo discorso.

Un'altra novità, e opportunissima. Il recitativo non è nell'*Aminta* di soli endecasillabi sciolti, ma le parti più morbide e passionate gli hanno mescolati a' settenari. Tale verseggiatura il Tasso dedusse dalla *Canace* dello Speroni, pubblicata da prima nel 1546, e ne dedusse anche un verso intero (*Pianti, sospiri e dimandar mercede*).² Non più: sì che, quando Battista Guarini scriveva, il 10 luglio del 1585,³ allo Speroni, la *Canace* essere spiegata con la più pura e la più scelta favella che abbia poema alcuno di nostra lingua, e tanto di leggiadria aver nell'*Aminta* suo conseguito Torquato Tasso quanto egli fu imitatore della *Canace*, nell'*Aminta* da esso il Guarini stimata assai più d'ogni altra poesia del Tasso quanto alla dicitura; quando il Guarini, dico, scriveva tali cose, egli lusingava di troppo il fastidioso sopracciglio del cattedrante di Padova, e, se non paia malignità di po-

¹ G. M. Crescimbeni, *Dell'istor. della volg. poes.*, II (Venezia, 1730) pag. 444.

² Nella *Canace*, a. IV, sc. 2: nell'*Aminta*, a. I, sc. 1.

³ G. B. Guarini, *Lettere*: Venezia, Ciotti, 1596, p. 1^a, pag. 23 (err. num. 31).

steri, anche indulgeva a una cotal nebbiuzza di passione propria contro il povero Tasso.

Ma come l'apparizione e l'opera dell'*Aminta* fosse giudicata e sentita dall'età che fu del Tasso, i lettori, spero, ameranno leggere nella testimonianza del primo e più amoroso biografo del poeta, Giovan Battista Manso napolitano:

Qui vi [in Ferrara] nel verno seguente [1573] compose e fe' rappresentare il suo *Aminta*, con general lode e maraviglia di ciascheduno ch'allora l'udì o che l'ha poscia letto; così per l'eccellenza del componimento giudicato per ogni sua parte perfettissimo in sé medesimo, come per l'invenzione del poema eziandio; perciocché, quantunque sia secondo le universali et antiche regole della poetica composto, nondimeno quanto alla scena et alle persone in essa rappresentate et a loro costumi, non se n'era fin a quel tempo nella nostra lingua, né meno nella latina o nella greca, veduto un altro tale; onde se ne può senza fallo chiamar l'inventore. Conciosiacosaché coloro fra gli antichi che introdussero nelle scene boscareccie le bucoliche rappresentazioni e le persone de' pastori e delle ninfe, come furono tra' greci Teocrito e tra' latini Vergilio e tra' nostrali il Sanazaro et alcuni altri scrittori d'egloghe, non composero favole perfette, né d'una intiera azione né del richiesto spazio di tempo o di convenevole ligamento o scioglimento, e molto meno con le parti necessarie della quantità e della qualità, senza le quali niun poema si può chiamar regolato, ma gl'introdussero a semplicemente favellare quel che loro veniva a grado, senza sottoporsi ad altra regola ch'all'osservanza del costume (onde i loro componimenti si potrebbero più tosto una raunanza di molte scene che una favola scenica chiamare), avendo essi l'altre regole lasciate alla comedia et alla tragedia, che loro parvero maggiormente capaci delle drammatiche osservazioni. Ma Torquato, facendosi scena de' boschi e ritenendo le persone pastorali, si sottopose non men al costume dell'egloghe ch'alle regole

della comedia e della tragedia parimente, facendo di tutte e tre una maravigliosa ma vaghissima e regolatissima composizione: perciocché dall'egloga prese, come ora dicevamo, la scena, le persone pastorali e 'l costume; dalla tragedia le persone divine, l'eroiche, i cori, il numero del verso e la gravità della sentenza; dalla comedia le persone comunali, il sale de'motti e la felicità del fine, più proprio alla comedia ch'all'altre due. La composizione poi di questo mescolamento, quanto all'unità et integrità della favola et al suo circuito e quanto alla protasi et alla catastrofe et all'altre parti quali e quante elleno devono essere, dispose egli secondo le regole et alla tragedia et alla comedia ugualmente comuni; delle quali fu così diligente osservatore, che in tutto quel poema non ha potuto l'invidia stessa ritrovare mancamento alcuno, se non s'è per avventura ch'ad altri parve assai breve.¹

Un altro amico e ospite del Tasso, Angelo Ingegneri, tre anni dopo la morte del poeta, mostrava riconoscere da lui il mutamento e movimento della scenica poesia che avveniva allora in Italia:

Tragici e comici non sono mai stati tanti in una stessa età, né di quel numero così gran parte ha conseguito cotanto applauso, né (quello ch'è di somma gloria dei nostri giorni e della stessa poesia) si sono già mai ritrovati i cavalieri ed i principi, che di tale studio si sieno, sì come ora addiviene, dilettrati. Di ciò, s'io non m'inganno, parmi che non picciolo obbligo abbia ad avere il presente secolo al suo vero lume Torquato Tasso; il quale, quantunque a più alte imprese chiamato, e fra l'altre a cantar così pellegrinamente la gran conquista di Terra Santa ed a scrivere negli ultimi mesi della sua memorabile vita con tanta dottrina e tal soavità la creazione dell'universo, colla sua gentil pastorale destando già l'addormentate selve, risvegliò

¹ G. B. Manso, *Vita di Torquato Tasso*: Venezia, Denchini, 1621, pp. 43-45.

insieme mille nobilissimi spiriti, e di que' vezzi gl'invaghi che vie più quivi ch'altrove gli sembrâr convenevoli. Ben ebbe innanzi a lui la nostra lingua comici e tragici di molta stima, sì che forse non fia troppo agevol cosa l'arrivar l'Ariosto nell'uno e 'l Trissino nell'altro; ma questi, compiaciutisi di certa semplicità non men di spiegatura che d'invenzione, si rimasero sol di tanta lode contenti, quanta chieder pareva in que' tempi un tal più sobrio costume. Dietro a costoro venne d'acuto ed elevato intelletto lo Sperroni, et additò per avventura colla sua Canace la strada; per la quale caminando poi più felicemente nell'Aminta il giudiciosissimo Tasso, non pure egli eccitò, come s'è detto, molti sublimi ingegni alla composizione di diverse tragedie, commedie e pastorali, ma egli ebbe in sorte di stabilire questa terza specie di dramma, prima o non ricevuta o non apprezzata od almeno non posta nella guisa in uso che s'è fatto d'allora in qua. Quinci furono in pochi anni veduti gli Alcei, i Caridi, i Ligurini, gli Amoriosi Sdegni, le Amarillide, le Pompe funebri, le Cinthie, le Tirrene, le Amarante, le Mirtille, e tante altre graziose Piscatorie e Boschereccie; ed è poi stato con insolito giubilo letto e riletto il non mai quanto basti favorito Pastor fido.¹

III

Quando il Tasso compose l'*Aminta*, egli con titolo di gentiluomo del duca di Ferrara aveva stanza in corte e la stessa mensa del principe oltre l'onorario d'un po' più di 110 lire italiane al mese, e non obblighi altro che di far rime alle occasioni o quando gli piacesse; rime che Alfonso II, uomo di fino e signoril giudizio, udiva a leggere spesso e volentieri. Che se qui alcuno di que' poetuncoli e filosofuncoli che frustarono per sé tante paia di scarpe e a' capidivisione

¹ Ang. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa*. Ferrara, Baldini, 1598, pp. 1-2.

tante paia d'orecchi per diventar professori torcesse il grifo rugumando qualche frase di *liberrima indignatio*, ma che altro erano in sostanza a Weimar lo Schiller e il Goethe? Torquato si godeva quell'ozio letterario e quiete di studi con la coscienza però d'un obbligo, scrivere poemi immortali. Ma dovè anche qualche volta ricordare non senza cruccio taluno che forse cercò distoglierlo dall'accettare il partito del cardinal d'Este nel 1565 o lo avea piú di fresco nel 72 dissuaso dal rendersi al servizio d'Alfonso. Il fatto è che Aminta nella seconda scena, di tanto varia bellezza, dell'atto primo, esce un tratto a dire:

Giusta cagione

Ho del mio disperar, ché il saggio Mopso
Mi predisse la mia cruda ventura;
Mopso, ch'intende il parlar de gli augelli
E le virtù de l'erbe e de le fonti,
E si rammenta ciò ch'è già passato,
Ed osserva il presente, e del futuro
Sa dar vera e ineffabile sentenza;

e Tirsi, che è il Tasso, ripiglia:

Di qual Mopso tu dici? di quel Mopso
C'ha ne la lingua melate parole
E ne le labbra un amichevol ghigno,
E la fraude nel seno ed il rasoio
Tien sotto il manto? Or su, sta di buon core,
Ché i sciaurati pronostici infelici,
Ch'ei vende a' malaccorti con quel grave
Suo supercilio, non han mai effetto;
E per prova so io ciò che ti dico.

E séguita raccontando come, quando gli venne bisogno e voglia d'*irsene alla gran cittade in riva al fiume*, avendone fatto parola a Mopso, questi ne lo sconsigliò, mettendogli in aperto tutte le bugie e falsità cittadine e le insidie della corte.

Bellissimo tratto: ma chi è Mopso? Secondo una tradizione, raccolta già, se non accolta, dall'abate Me-

nagio primo commentator dell'*Aminta*¹ e ragionata poi dall'abate Serassi biografo del Tasso,² egli sarebbe Sperone Speroni, filosofo, oratore, critico e poeta patavino (1501-1588); uomo di valore oltre l'ordinario; ma orgoglioso, moroso, invidioso. Alla di lui conversazione il Tasso scolare giovinetto in Padova usò assai, e ciò che gli dovea di cognizioni e idee intorno alla teorica dell'arte sua confessò nei *Discorsi poetici*. Se vero che lo Speroni lo dissuadesse dal farsi cortigiano, il Tasso, forse per mostrargli di non aver avuto torto a non dargli retta, tanto seppe adoperarsi co 'l duca, pur lodando e rilodando il filosofo, che egli nell'ottobre del 1571 mandò quattro suoi gentiluomini a levarlo da Padova e lo ebbe seco per più giorni alla corte. Ne'quali giorni Torquato alla presenza di esso Speroni non che del duca e d'altri signori lesse più canti della *Gerusalemme*: ma il padovano maestro, in vece di accompagnare i suoi a' plausi degli altri e animare il giovine, se ne stette a sentire con molta freddezza, e poi gli mosse pomposamente certe sottili difficoltà, sì che il Tasso fu quasi in dubbio di lasciare l'impresa.³ Né basta. Quando nel 1576 Torquato mandava attorno il poema finito a questo e quel letterato per avvisi e correzioni, lo Speroni fu il più triste e stravagante anzi tiranno che critico, anzi Zoilo che Aristarco: tanto che perduta alla fine pazienza il poeta ai 4 maggio scriveva ad un amico:

Se [lo Sperone] vuol udire i miei ultimi cinque canti, leggeteglieli; ma io avrei caro che non si curasse d'udirli. Dategli buone parole, dicendogli ch'io disegno di trascri-

¹ Parigi, Courbè, 1655, pag. 188.

² Vol. I (Firenze, Barbèra, 1858), pp. 172 e 241.

³ Lo stesso, 240-41.

vere tutto il libro di mia mano e mandarglielo: farò poi quello che mi tornerà comodo, e non mancheranno mai pretesti. A ogni modo, o tardi o per tempo, l'avemo a rompere; e la rottura sarà tanto maggiore quanto più tarda. Io non vo' padrone se non colui che mi dà il pane, né maestro; e voglio esser libero non solo ne' giudicii, ma anco ne lo scrivere e ne l'operare. Quale sventura è la mia, che ciascuno mi voglia fare il tiranno addosso? Consiglieri non rifiuto, purché si contentino di stare dentro ai termini di consigliere.¹

Né basta ancora. Nel 1581, quando il poeta era in prigione, quel cavalier cattedrante andava dicendo e scrivendo che, interrogato molte fiate dal Tasso intorno la poetica e rispondendo egli liberamente come soleva, esso Tasso « ne ha fatto un volume e mandato al signor Scipione Gonzaga per cosa sua e non mia; ma io ne chiarirò il mondo ». Felice Paciotto, quegli a cui scriveva, proferendoglisi d'avere dal Gonzaga quel volume per chiarire il plagio, il vecchio impostore riparava all'ombra dell'avello. « Dal sig. Scipione — rispondeva a' 24 febbraio 1581 — non spero che abbiate nulla: perché, a mostrar quel che si usurpa quel pazzo, si aspetta che io mora. Ma io li dissi nella Minerva che tutto era mio; e senza veder li suoi scritti profetiggiai che 'l suo poema non saria scritto con l'artificio da lui notato: segno che l'arte non era sua ».² Però Torquato fece bene ad appiedare il mascherone di Mopso a quella pittura in costume della corte estense, viva nel racconto di Tirsi più che non gli affreschi nella gran sala del castello di Ferrara. Il prof. Solerti nella ancora inedita *Vita del Tasso* non vuol esser

¹ T. Tasso, *Lettere*, I (Firenze, Le Monnier, 1853) pag. 174.

² S. Speroni, *Opere*, V (Venezia, Occhi, 1740) pp. 272-74.

certo che quel Mopso sia lo Speroni, o vuole almeno che la caricatura non figurasse nella prima recita dell'*Aminta*. Lasci lasci il buon Solerti alla gogna quel noioso Mopso, o prima o poi ch'e' ci fosse legato. Non è permesso oltraggiare impunemente i grandi morti, come lo Speroni avea già fatto con l'Ariosto;¹ e né anche dev'essere impunemente permesso a un vecchione di ottantun anno, ricco, onorato, felice, di calunniare un giovane allo spedale perché aveva più ingegno di lui.

Però ti sta, ché tu se' ben punito.

Se non che la vendetta del povero Tasso è quasi una glorificazione: in così bei versi! Il racconto di Tirsi nella scena più a dietro citata séguita di questo tenore:

Così diss'egli: ed io n'andai con questo
Fallace antiveder ne la cittade;
E, come volse il ciel benigno, a caso
Passai per là dov'è 'l felice albergo.
Quindi uscian fuor voci canore e dolci
E di cigni e di ninfe e di sirene,
Di sirene celesti: e n'uscian suoni
Soavi e chiari, e tanto altro diletto,
Ch'attonito, godendo ed ammirando,
Mi fermai buona pezza. Era su l'uscio,
Quasi per guardia de le cose belle,
Uom d'aspetto magnanimo e robusto,
Di cui, per quanto intesi, in dubbio stassi
S'egli sia miglior duce o cavaliero;
Che, con fronte benigna insieme e grave,
Con regal cortesia invitò dentro,
Ei grande e 'n pregio, me negletto e basso.
Oh che sentii! che vidi allora! I' vidi
Celesti dee, ninfe leggiadre e belle,
Nuovi Lini ed Orfei, ed altre ancora
Senza vel, senza nube, e quale e quanta

¹ B. Tasso, *Lettere*, t. III (Padova, Comino, 1751) pp. 160-162.

A gl'immortali appar vergine aurora
 Sparger d'argento e d'òr rugiade e raggi
 E fecondando illuminar d'intorno.
 Vidi Febo e le Muse, e fra le Muse
 Elpin sedere accolto; ed in quel punto
 Sentii me far di me stesso maggiore,
 Pien di nuova virtù, pieno di nuova
 Deitate; e cantai guerre ed eroi,
 Sdegnando pastoral ruvido carme.
 E se ben poi, come altrui piacque, feci
 Ritorno a queste selve, io pur ritenni
 Parte di quello spirto: né già suona
 La mia sampogna umil come soleva,
 Ma di voce più altera e più sonora,
 Emula de le trombe, empie le selve.
 Udimmi Mopso poscia, e con maligno
 Guardo mirando affascinommi; ond' io
 Roco divenni, e poi gran tempo tacqui,
 Quando i pastor credean ch'io fossi stato
 Visto dal lupo, e il lupo era costui.

Il lettore ha tosto riconosciuto, credo, Alfonso II, Lucrezia ed Eleonora principesse sorelle, la contessa di Scandiano, Eleonora Sanvitale, e altre e altre. Ma chi è quell' Elpino, qui posto così in alto e altrove [a. I, sc. 1] gloriato come erede nientemeno che dell'Ariosto?

Or non rammenti

Ciò che l'altr'ieri Elpino raccontava,
 Il saggio Elpino a la bella Licori,
 Licori che in Elpin puote con gli occhi
 Quel ch'ei potere in lei dovria co 'l canto,
 Se 'l dovere in amor si ritrovasse?
 E 'l raccontava udendo Batto e Tirsi,
 Gran maestri d'amore, e 'l raccontava
 Ne l'antro de l'Aurora, ove su l'uscio
 E scritto « Lungi, ah lungi ite, profani ».
 Diceva egli, e diceva che gliel disse
 Quel grande che cantò l'armi e gli amori
 Ch'a lui lasciò la fistola morendo, ecc.

L'*antro dell'aurora*, sia detto di passaggio, è a punto una sala del castello di Ferrara (la chiamano di Leonora), nel cui soffitto risplende ancora la bella dea dipinta dal Dossi; e Batto è Batista Guarini, allora, prima delle gelosie per donne e per altro, grande amico del Tasso. Elpino poi è Giovan Battista Pigna (1529-1575), dotto in filosofia e medicina, oratore e storico ferrarese, e, ciò che più monta, segretario prima d'Ercole II e ora d'Alfonso: interessava a Torquato, novellin cortigiano, di star bene con quell'uomo, il cui credito e la potenza erano in quegli anni appresso al duca grandissimi. Venuto a pena a Ferrara, il Tasso avea preso a corteggiare la signora Lucrezia Bendidio, molto ammirata per bellezza e spirito alla corte, e fece per lei di be' versi. Ma, ahimè, della gentildonna anche era innamorato il segretario, il quale altresì facea versi per lei: anzi, altro che versi, tutto intiero un canzoniere. Non eran belli di certo come quei del Tasso, ma erano, come chi dicesse, di su' Eccellenza. Allora che pensa il Tasso? Consigliato anche da madama Leonora, in vece di comporre altre rime in lode della Lucrezia, oh gran virtù delle corti antiche!, si mise a commentare quelle che scriveva il Pigna; e così compose le « Considerazioni sopra tre canzoni di G. B. Pigna intitolate « *Le tre sorelle* », nelle quali si tratta dell'amor divino in paragone col lascivo ». Veramente (pare anche al Serassi) quelle tre canzoni non sono gran cosa: e tuttavia il Tasso si studiò di trovarci per entro di gran misteri e sensi altissimi e profondi, cercò di blandire il Pigna per ogni verso, sino a parreggiarlo e preferirlo talvolta a' migliori: il che non si può mai credere dicesse da senno.¹ Qui, nella pa-

¹ Serassi, *Vita ecc.*, I 198.

storale, Lucrezia diventa Licori, a cui Elpino fa la predica non del divino amore, ma delle femmine dannate all'inferno quando sien dure a' vóti de' segretari vecchi: e Licori diventa, credo, perché il Pigna ne' suoi versi latini, che valgono a pena un tantin meglio degl'italiani, ha per l'a punto un epigramma *ad Licorim*. Cotesti suoi *Carmina* il Pigna li ebbe pubblicati nel 1553 insieme a quei dell'Ariosto, de' quali ad istanza di Virginio figlio del poeta avea fatta la scelta; come nel 1554 pubblicò la prosa estetica e storica dei *romanzi*, ove della poesia e vita di messer Ludovico discorre a lungo e bene. Ecco perché

Quel grande che cantò l'armi e gli amori
A lui lasciò la fistola morendo.

È un po' grossa; ma i documenti ci sono, e tanto basta per la critica presente. Se non che ben presto il segretario ebbe a mostrarsi al giovane poeta quel che era stato per il suo vecchio maestro, G. B. Giraldi; cioè ingrato, invidioso, maligno, e segnatamente geloso del favore che Torquato godeva presso le principesse Lucrezia e Leonora. E allora il saggio Elpino dell'*Aminta* diventò l'Alete della *Gerusalemme* [II, 58],

Gran fabbro di calunnie adorne in modi
Novi che sono accuse e paion lodi.

Ma torniamo a soggetto più degno, Tirsi [a. II, .sc. 2]:

O Dafne, a me quest'ozio ha fatto Dio:
Colui che Dio qui può stimarsi, a cui
Si pascon gli ampi armenti e l'ampie gregge
Da l'uno a l'altro mare, e per li lieti
Cólti di fecondissime campagne,
E per gli alpestri dossi d'Appennino.
Egli mi disse, allor che suo mi fece:
Tirsi, altri cacci i lupi e i ladri e guardi

I miei murati ovili; altri comparta
Le pene e i premi a' miei ministri, ed altri
Pasca e curi le greggi; altri conservi
Le lane e 'l latte, ed altri le dispensi:
Tu canta, or che se' in ozio. Ond'è ben giusto
Che non gli scherzi di terreno amore,
Ma canti gli avi del mio vivo e vero
Non so s'io lui mi chiami Apollo o Giove;
Chè ne l'opre e ne 'l volto ambi somiglia.

Qui è il Tasso, contento e felice, qual fu per poco a ventinove anni, tra gli splendori della corte, i favori delle belle, gli entusiasmi cavallereschi della nuova lealtà, la visione della prossima gloria. Che se in altro luogo [a. I, sc. 1] Tirsi è ricordato

allor ch'ardendo
Forsennato egli errò per le foreste,
Sì che insieme movea pietate e riso
Ne le vezzose ninfe e ne' pastori,
Né già cose scrivea degne di riso
Se ben cose facea degne di riso;

quello fu un delirio momentaneo per una passione che arse e passò. Ora egli è tranquillo, tranquillo, tranquillo, e delle donne e dell'amore pensa ciò che dice a Dafne nella elegantissima scena seconda del secondo atto:

I diletti di Venere non lascia
L'uom che schiva l'amor, ma coglie e gusta
Le dolcezze d'amor senza l'amaro.
. Allor vedrassi amante
Tirsi mai più, ch'Amor nel regno suo
Non avrà più né pianti né sospiri.
A bastanza ho già pianto e sospirato:
Faccia altri or la sua parte.

E con ciò resta esclusa affatto la romantica supposizione che il Tasso ritraesse Leonora in Silvia e sé in Aminta e che la pastorale sia l'espressione più intera

e fedele dell'amore rispettoso e timido del poeta per la principessa d'Este.¹

IV

L'*Aminta* fu rappresentato più volte nel decorso del secolo decimosesto: dopo la prima di Belvedere, certamente a Pesaro nel febbraio nel 1574, presente il Tasso, ch'era stato invitato dalla sua parzialissima Lucrezia principessa estense, moglie da tre anni al principe ereditario d'Urbino, Francesco Maria della Rovere, già stato compagno ne' giovanili studi al poeta. La recita fu fatta il giovedì primo di quaresima da giovani d'Urbino: e ne abbiamo il ragguaglio, che ben può scusare un *feuilleton* di Gautier e di Janin, in una lettera (ultimo di febbraio 1574) del nobile pesarese Virginio Almerici.

È stata tenuta per una delle vaghe composizioni che siano fin ora uscite in scena di tal genere, perché ci erano bellissimi e piacevolissimi concetti, e l'azione, ancora che semplice, è molto piacevole ed affettuosa. È ben vero che per la verità non è stata in alcune parti e principali così ben rappresentata come meritava, massime negli effetti, dai quali nasceva il principale diletto: pure da quelli che n'hanno gusto è stata giudicata per cosa rara. E quel che di grazia s'è aggiunto e c'ha piaciuto più che mediocrementè è la novità del coro fra ciascuno atto, che rendeva maestà mirabile e recava con piacevolissimi concetti infinito diletto agli spettatori e ascoltatori.²

¹ Ces. Galvani, *Lettera a M. A. Parenti sull'Aminta del Tasso*, Modena, Vincenzi, 1826: F. Pellegrini, *L'Aminta di Torquato Tasso*, tesi per laurea, Pisa, Mariotti, 1880.

² Pubblicata intiera da Alfr. Saviotti in *Giorn. stor. della lett. it.*, vol. XII (1888) pag. 413; ma già nella parte più importante dal Serassi nella prefazione all'*Aminta*, ediz. 1789.

D'una rappresentazione ordinata a Mantova dal duca Guglielmo I (1586?) non abbiamo notizia certa. Magnifica e plaudita anche dal poeta sarebbe stata la rappresentazione fiorentina per ordine del granduca Ferdinando I nel 1590, alla quale lavorò nella scena e per gl'intermezzi il celebrato artista Bontalenti, se avesse da prestarsi fede a questa narrazione di Filippo Baldinucci,¹ che io non posso omettere.

Erasi recitata in Firenze per volontà dei Serenissimi una commedia composta da Torquato Tasso coll'accompagnatura delle macchine e prospettive di Bernardo [Bontalenti], e così in un tempo stesso erano state esposte agli occhi ed all'orecchie de' nostri cittadini due singularissime maraviglie, delle quali presto per tutt'Italia volò la fama. Dopo alcuni giorni della recitata commedia, una mattina al tardi Bernardo se ne tornava al solito a desinare alla sua casa di via Maggio: nell'accostarsi alla porta vedde un uomo molto ben in arnese, venerabile di persona e d'aspetto, vestito in abito di campagna, smontar a pòsta da cavallo per volersi con lui abboccare. Il Buontalenti per convenienza ristette alquanto, quando il forestiere s'accostò a lui, e così gli parlò — Sete voi quel Bernardo Buontalenti, di cui tanto altamente si parla per le maravigliose invenzioni che par-torisce ogni dì l'ingegno vostro? e quegli particolarmente che ha inventate le stupende macchine per la commedia recitatasi ultimamente, composta dal Tasso? — Io son Bernardo Buontalenti — rispose —, ma non tale nel resto, quale si compiace stimarmi la vostra bontà e cortesia —. Allora quello sconosciuto personaggio con un dolce riso gettògli le braccia al collo strettamente abbracciandolo, baciollo in fronte, e poi disse — Voi sete Bernardo Buontalenti, ed io son Torquato Tasso. Addio, addio, amico, addio —; e senza

¹ F. Baldinucci, *Notizie dei profess. del disegno*, decennale VII del sec. IV.

concedere al riconosciuto architetto, che a quello inaspettato incontro era restato sopraffatto oltremodo, un momento di tempo da poterlo né con parole né con fatti trattenere, se ne montò a cavallo, si partì a buon passo e non mai più si rivedde. A Bernardo parve un'ora mill'anni d'aver desinato, e subito se n'andò a dar parte del seguito al Granduca; il quale in un momento per desio d'onorare quel virtuoso diede tant'ordini, che in brev'ora furono cercati tutti gli alloggi della città e luoghi dove potevasi credere che quel grand'uomo avesse avuta corrispondenza; ma tutto fu in vano.

Se non che i critici recano in dubbio il tempo e la cosa. Tratterebbesi invece della vera commedia, *Intrichi d'amore*, che già si disse, e non sicuramente poi si negò, composta dal Tasso? Del resto l'incontro col Bontalenti par sentire da vero un poco del pazzericcio.

V

Sette anni dopo la prima recita, già chiuso il poeta in Sant'Anna, l'*Aminta* fu dato alle stampe da Aldo Mannucci, l'ultimo e minore dei dotti ed eleganti tipografi: il quale mandava dedicandolo (20 dicembre 1580) a don Fernando Gonzaga principe di Molfetta con parole tutte ancora impresse dei sentimenti di quei giorni su la sorte del poeta.

Questo raro parto del meraviglioso ingegno del signor Torquato Tasso, essendo da tutti coloro che prendono diletto della vaghezza delle poesie bramato senza fine, non men di quel che facciano di tutte l'altre sue cose, anzi forse via più, siccome quello che dalle sue mani ne' suoi tempi migliori uscì più maturato, non dovea star celato presso a me.

E ricordava lo stato nel quale il poeta già era, « non meno invidiato allora che adesso compassionato ».

Ma già prima della stampa l'*Aminta* aveva corso l'Italia trionfalmente, aveva, già eccitato per tutto le velleità degl'imitatori: nel 1574, un *Ligurino* di Niccolò degli Angeli marchigiano; nel '76, il *Pentimento amoroso* del Cieco d'Adria; nel '79, la *Fillide* di Cesare Della Valle napolitano. Nell'80 pose mano al *Pastor fido*, pubblicato dieci anni di poi, Battista Guarini; del quale dee pendere ancora incerto il giudizio tra le imitazioni e l'originalità, ma ad ogni modo nell'opera del dramma non resta inferiore al Tasso, anzi mi pare avanzarlo di varietà ed energia e verità nell'invenzione e ne' personaggi, se bene forse egli non avrebbe pensato la sua tragicommedia quando non avesse veduto l'*Aminta*. Di che il Manso, ospite e domestico del poeta negli ultimi anni, racconta questo motto:

Era di fresco venuta in Napoli una copia del *Pastor fido*; e lettasi in presenza di Torquato, d'Ascanio Pignatelli e di Vincenzo Toraldo, fu egli richiesto che volesse dirne il suo parere. Et egli — Mi piace sopra modo, ma confesso di non saper la cagione perchè mi piaccia —. Onde io rispondendogli — Vi piacerà per avventura — soggiunsi — quel che vi riconoscete del vostro —. Et egli replicò — Non può piacere il vedere il suo in mano d'altri.¹

L'*Aminta* anche ebbe presto gli onori delle versioni nelle favelle classiche e nelle barbare: in lingua slava illirica, nel 1598; in trimetri giambici latini, da un medico di Pomerania, Andrea Hiltebrando, nel 1615; in greco moderno, nel 1745. Vivo tuttora il poeta, le

¹ G. B. Manso, *Vita di T. T.*, ediz. cit., pag. 329.

stampe italiche non bastarono a diffondere nel mondo letterario l'ammirata opera. Fioriva tuttavia il bel tempo del nostro primato nel pensiero e nell'arte, e l'Italia era all'Europa ciò che oggi Parigi è a noi: e in Parigi l'*Aminta* fu ristampata in italiano l'anno 1584, a Londra il 1591: in lingua spagnola ebbe del 1607 una versione, unica, credo, ma eccellente, di Juan de Jaregui, lodata dal Cervantes; in inglese, otto dal 1591, e quattro in tedesco dal 1642 in poi. Lascio le versioni olandesi, danesi, ungheresi, polacche:¹ ma delle francesi ce n'è una letteratura; la prima subito nel 1584, e altre due entro il secolo decimosesto; cinque nel decimosettimo e cinque nel seguente; sette nel nostro, fino al 1883.

Francesco Malherbe, il riformatore della lingua e poesia francese (*Enfin Malherbe vint!*), che principiò traducendo o imitando un de' più inutili e noiosi poemi nostri, *Le lacrime di San Pietro* del Tansillo, diè prova di miglior giudizio non saziandosi d'ammirare l'*Aminta*; e l'ammirazione dimostrava nel modo più eloquente, desiderando d'averla composta lui, lui che di sé stesso cantava:

Les ouvrages communs durent quelques années:
Ce que Malherbe écrit dure éternellement.

Lo attesta il Menagio. Un po' prima che l'aulica letteratura di Luigi XIV compiesse i suoi colpi di stato e le conseguenti usurpazioni ed esclusioni, un dotto uomo che nell'incipiente regno avea dedotto la indipendenza della grave erudizione e la spiritosa turbolenza dei contrastati regni anteriori, Egidio Menagio (1613-

¹ Del resto vedi A. Solerti, *Bibliografia delle opere minori in versi di T. Tasso* (Bologna, Zanichelli, 1893), pp. 120-26.

1692), autore di prose e versi in tre lingue, e nell'italiana annotatore del Casa, indagatore famigerato delle *Origini* e accademico della Crusca, pubblicò del 1655 in Parigi l'*Aminta* con sue annotazioni in italiano, dedicandolo alla signora Maria della Vergna, cioè a madamigella De la Vergne, famosa poi col nome di madame De La Fayette e scrittrice dell'*Histoire de madame Henriette d'Angleterre* e della *Princesse de Clèves*. L'abbate (abbate per mo' di dire, ché non avea gli ordini, ed era avvocato, ma, più che altro, accademico e filologo), l'abbate ardeva allora per madamigella come già aveva arso per madama di Sevigné; e la invocava in latino, equivocando sul cognome, *Laverna* (dea de' ladri),

Omne felici nomen praesaga dedere
 Fata tibi: furtis pulchra Laverna praeest:
 Tu veneres omnes cunctis formosa puellis,
 Tu cunctis sensus surripis una viris;

e Filli invocavala in italiano, madrigaleggiando da non invidiare, per una volta almeno, la grazia del Tasso e del Guarini,

In van, Filli, tu chiedi
 Se lungamente durerà l'ardore
 Che 'l tuo bel viso mi destò nel core.
 Chi lo potrebbe dire?
 Incerta, o Filli, è l'ora del morire.

La dedicatoria dell'*Aminta*, in italiano, è un vero gioiello della galanteria letterata nell'antico regime francese e documento illustre ad un tempo di nobiltà storica per l'antica letteratura italiana.

Ho disegnato di dedicarle alcune mie Osservazioni sopra l'*Aminta* di Torquato Tasso; e massimamente scorgendo che fra le lingue moderne ama V. S. Ill.ma con particolar gusto l'italiana, che fra gli scrittori italiani legge più vo-

lentieri il Tasso, siccome fra le opere del Tasso il suo *Amin-ta*; nel che manifestamente appare il purgato giudizio di lei. A ciò mi spinse anche non poco il ricordarmi che quelle mie osservazioni non le dispiacquero, mentre la primavera passata passeggiando in su le rive d'Aresia [*Ariège*], che col piè leggiadro infiorava, leggevamo l'*Aminta* e 'l *Pastor fido* ed altri simili boscherecci componimenti, siccome a cittadini de'boschi conveniva. Ben può credere V. S. Ill.ma che, poichè mi ricordo di quelle cose che le piacquero dette da me, non mi sono scordato di quelle che mi rapirono dette da lei. Conservo e conserverò sempre vivissima la memoria di quella non men fruttuosa che dolce conversazione, ch'ella mi fece godere in quel felice viaggio ch'insieme facemmo colla sua amatissima madre, donna anch'ella di merito singolare; e di quel dolce tempo che godei con lei nella deliciasissima villa di Ciampirè, villa vie più adesso d'ogni città, per la sua presenza, avventurosa. Quel felice viaggio, quel dolce tempo, ogni di infinite volte, con infinito piacer mi si rappresentan nell'animo.

I dolci colli, ov'io lasciai me stesso
Partendo onde partir giammai non posso,
Mi vanno innanzi.

Ed in questo mentre mille e mille fiate esclamo:

Verdi rive, fiorite ombrose piagge,
Voi possedete ed io piango 'l mio bene.

Oh tempi quando i nostri poeti erano argomento di conversazione alle belle marchese e galeotti d'amore in Francia come oggi i romanzi francesi tra noi! Del resto, le annotazioni del *Menagio alla pastorale* del Tasso sono, come i più de' commentari critici d'allora, infarcite d'erudizione e di pedanteria, ma sparse anche di delicate e fini e peregrine dottrine.

VI

Ala alla popolarità del nuovo dramma fu la musica nuova, che dal 1594 al 1617 intonò e vestì i più bei pezzi dell'*Aminta*, segnatamente lirici ed elegiaci; cinque volte il lamento del pastore innamorato (a. I, sc. 2), e il compianto di Dafne su lui creduto morto (a. IV, sc. 1) e quello di Silvia (ivi, sc. 2), e il racconto del rinvenire d'Aminta (a. V, sc. 1), anche, il coro dell'atto primo ed il soliloquio del satiro nel secondo; finché la musicò tutta un gesuita siciliano, Erasmo Marotta, morto in Palermo nel 1641.¹

Con la musica trionfava la pastorale. In vano ipercritici e aristotelici armavano argomenti vecchi e nuovi: prima Giasone Nores contro il *Pastor fido*;² poi contro la pastorale in genere e contro gl'italiani in specie, per il nuovo gusto francese, il gesuita del *grand siècle*, Renato Rapin, « il padre Rapino — diceva quel grave Fontanini — che si può dire il Radamento della pastorale »;³ finalmente, per amore della vecchia tragedia greca, quel tanto poderoso filosofo quanto esile poeta Gian Vinc. Gravina.⁴ Contro italiani e francesi, e in generale contro la tirannia accademica aristotelica, per la pastorale e la tragicommedia e specialmente per il

¹ Mongitore, *Biblioteca Sicula*, Palermo 1708: I 184. Le altre notizie musicali le devo ad A. Solerti.

² *Discorso intorno alle poesie e Apologia contro l'autor del Verato* nel t. II delle « Opere di Batt. Guarini » (Verona, Tumermani, 1737).

³ R. Rapini s. J., *Eclogae cum dissertatione de carmine pastoralibus*: Parigi, Barbou, 1723, pp. CXVI-CXX.

⁴ *Della ragione poetica*, lib. II XXII; e *Della tragedia*, cap. XXII.

Pastor fido, levava le armi il dotto olandese Gherardo Vossio nelle classiche *Instituzioni poetiche*.¹ Né però avea tutt' i torti il p. Rapin trovando che il Tasso il Guarini il Bonarelli e più il Marini producessero una troppo squisita eleganza di pastori; e qualche ragione aveva il Gravina pigliando le cose più d' alto. La pastorale è, in fondo, un genere che dall'idealizzazione sdrucchiola facilmente nel falso; ma uscita dal cuore e dall'ingegno d'un vero poeta aveva sedotto il popolo. « L'ecloga divenne pastorale per opera del Tasso con somma lode sua e con tanto applauso del mondo, che pare che oggi gli uomini si risolvano di non leggere o non scrivere altro che pastorali » attestava fino dal 1601 un apologista del *Pastor fido*.² E il Tassoni decideva la lite a danno della tragedia.

Delle tragedie similmente n'abbiamo di molte, fatte da valent'uomini in altre professioni: ma in questa, o sia stata la loro poca fortuna o l'imperfezione della nostra lingua nelle cose gravi, non ci è stato finora alcuno che sia arrivato a segno di passar la mediocrità. Ma nelle pastorali all'incontro, dove si richiede dolcezza e languidezza di stile, i nostri poeti hanno scritto con eccellenza tale, che non gli agguagliano le più ornate e leggiadre composizioni degli antichi.³

Dopo l'avvenimento del *Pastor fido* le pastorali dilagarono, inondarono, devastarono il territorio della buona poesia e pur troppo (come di tutte le imitazioni

¹ G. I. Vossii, *Instit. poet.* l. II c. XII: in *Tractatus philologici de rhetorica et de poetica*, Amstelodami, 1697.

² Giov. Savio, *Apologia in difesa del Pastor fido*, Opere di B. Guarini, IV (Verona, 1738), pag. 157.

³ A. Tassoni, *De' pensieri diversi*, X XIV: Venezia, 1636, p. 383.

succede, massime in Italia) del buon senso. Nel 1615 erano già ottanta, nel 1700 passavano le duecento. Noi del secolo decimonono avemmo *I figliuoli*, o nepoti che fossero, di *Lucia Mondella e Renzo Tramaglino*: nel 1617 la gente tollerava stampati in Venezia e recitati in Bologna *I figliuoli di Aminta e Silvia e di Mirtillo et Amarilli*, tragedia di lieto fine. Ma anche pare si divertissero a leggere castigati nei *Ragguagli* del Boccalini¹ i guastamestieri dell'imitazione. Grandi feste in Parnaso, raccontava colui, perché Apollo ha nominato Torquato Tasso gran contestabile della poesia italiana, se non che

In quelle allegrezze, in que' conviti celebrati con tanta universal soddisfazione, alcuni furbacchiotti poeti ruppero lo scrigno più secreto del Tasso ove egli conservava le gioie delle composizioni sue più stimate, e ne rubarono l'*Aminta*, la quale poi si divisero tra essi: ingiuria che tanto trafisse l'animo del Tasso, che gl'inamari tutte le sue passate dolcezze. E perché gli autori di così brutto furto subito furono iscoperti e da gli sbirri fu data loro la caccia, essi, come in sicura franchigia, si ritirarono nella casa dell'Imitazione; onde dal bargello di espresso ordine di Apollo furono subito estratti e vergognosamente condotti in prigione. E perché ad uno di essi fu trovato addosso il prologo di essa pastorale, conforme ai termini della pratica sbirresca, subito fu torturato e interrogato *super aliis et complicibus*; onde il misero nella corda nominò quaranta poeti tagliaborse suoi compagni, tutta gente vilissima, e che, essendosi data al giuoco ed a tutti i brutti vizi, non ad altro mestiere più attendono che a rubare i concetti delle altrui fatiche, facendo tempone, avendo in orrore il sudar ne' libri e stentar nei perpetui studi per gloriosamente

¹ T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, cent. I, r. LVIII (Milano, Bidelli, 1615: t. I, p. 265).

vivere al mondo con le proprie fatiche. Il pretor urbano, usando contro questi ghiottoni il debito rigor delle leggi, li condannò tutti a troncar una capezza pegasea.

VII

Nell'età dell'oro per le accademie, l'anno 1698, il duca di Telesse, Bartolommeo Ceva Grimaldi, leggeva all'accademia degli Uniti di Napoli un suo discorso intorno l'*Aminta*, trovando molto da ridire punto per punto su la favola e il costume, su la sentenza e l'elocuzione, e cominciando, m'imagino con un gran gesto della mano trinciante molt'aria all'intorno, *Poeta poetæ infestus*. A que' giorni tutto era permesso ai titolati in Italia, e massime nel regno di Napoli. Nella stessa accademia, in altra adunanza, contrastando al duca, un padre maestro Baldassarre Paglia minor conventuale lesse anche lui un discorsetto latino (e il latino stava bene al frate, ma per l'*Aminta*!), un discorsetto in cui più erano le smorfie e i complimenti al nobile avversario che le ragioni; ma questa la scusa « Tanto potei recitare in un quarto d'ora prescrittoni, senza aver prima osservato le censure dell'eruditissimo competitore ». Tali i costumi delle accademie. Ragionevole era la difesa del *coro* fatta dal padre maestro contro il retore feudale: « Troppo scrupoloso ei non approva che il coro, proprio all'azione tragica, sia frammesso in una comica, perché le azioni de' privati, non in presenza del pubblico, né anche giustamente possono esser fatte note e pubblicate dal coro: ma, siccome Aminta e Silvia riferiscono l'origine loro agli dèi, certo la plebe de' pastori poteva interessarsi delle cose loro ». Più curiosa la caratteristica di Silvia, ma bisogna leggerla nel proprio latino: « Puellam

egregie rusticam, flecti haud facilem, nunc pudore suffusam, nunc metu tremulam, nunc ira fervidam, nunc amore iucundam, affectu blandam, odio blandiorem, moribus mollem, cum personis ancipitem, ad tempus rigidam, pro locis cautam exhibet Sylvia ». ¹

A qualche cosa riuscirono le scioccherie del duca: diedero occasione a un libro, *L'Aminta difeso e illustrato da Giusto Fontanini* (1700). ² Era il Fontanini un monsignor friulano, conscienziosamente pedante, stizzosamente orgoglioso, più d'una volta, per partito preso, bugiardo; e diede poi noia al Muratori e ad Apostolo Zeno: qui è pesante, ma innocente: parla di tutte le cose e di qualche altra ancora; ma chi lo sappia leggere, con riguardo al modo onde quei vecchi trattavano la così detta critica letteraria, alcun che di buono per la storia del dramma e della poesia del Tasso può ripescarne. Quella difesa fu ristampata trent'anni dopo ³ con più *osservazioni d'un accademico fiorentino*, che in vece era senese, Uberto Benvoglianti; e le osservazioni erano postille buttate qua e là alla poltrona su 'l costume e l'elocuzione; alle quali oppose certe note, senza nulla d'amaro ma né anche di salso, un Domenico Mauro di Noia. ⁴ A proposito di alcuni versi nel monologo del satiro (a. II, sc. I),

Ohimè! quand'io ti porto i fior novelli,
Tu li ricusi, ritrosetta, forse
Perché fior via più belli hai nel bel volto ecc,

il Benvoglianti fa un riscontro nuovo allora e non inop-

¹ A. Bulifon, *Lettere memorabili*, Raccolta terza (Napoli, 1698), pp. 307-19: Serassi, *Vita*, I 246, nota.

² Roma, Zenobi.

³ Venezia, Coleti, 1730.

⁴ *Racc. d'opusc. scientif. e filolog.*, t. XIII (Venezia, Zane, 1736) pp. 273-5.

portuno con la poesia popolare: « Questi vaghi pensieri sogliono dire i pastori nei loro rispetti verso le loro innamorate, ma non convengono in bocca d'un satiro ».

Passando a men noiosi anni per la poesia e per la critica, il meglio che potesse dirsi nel senso della bella letteratura neoclassica lo disse l'abate Serassi nella vita del poeta (1785), e poi il ben detto allargò nelle prefazioni alle due splendide bodoniane stampe dell'*Aminta* (1789 e '96). Mentre il più fiorentè poeta del tempo celebrava

I bei carmi divini onde i sospiri
In tanto grido si levâr d'Aminta,
Sì che parve minor della zampogna
L'epica tromba, e al paragon geloso
Dei sommi onori dubitò Goffredo,¹

il miglior critico della letteratura cinquecentistica ci ragionava intorno così:

.... Quanto egli [il Tasso] si mostra grande, sollevato ed eroico nel suo maggior poema, altrettanto è sedato, gentile e semplice in questo boschereccio componimento. Perciò, convenendogli di accomodarsi interamente al costume ch'avea tolto ad imitare, non gli fu mestiero d'andar in traccia di parole frasi o giri che avessero del pellegrino o si scostassero punto dal comune linguaggio poetico, ma solo dovette scegliere nella nostra lingua le voci più pure e più leggiadre e le maniere di favellare più gentili, e queste accozzare insieme in guisa che nel verso venissero a formare un suono tutto semplice nello stesso tempo e tutto grazioso. Più d'ogni altra cosa però si vede ch'ei pose cura di andar imitando negli eccellenti greci, e massimamente

¹ Versi del Monti e prosa del Serassi uscirono la prima volta nella bodoniana del 1789 dedicata alla march. Anna Malaspina della Bastia.

in Anacreonte in Mosco e in Teocrito, certe figure, certi traslati, certe immaginette, certi vezzi in somma, che sembrano affatto naturali e pur sono artificiosissimi e sommamente delicati: nella quale imitazione il Tasso si contenne veramente da quel grand'uomo ch'egli era; perciocchè non ricopiò già egli né troppo da vicino imitò, ma sul tronco delle greche bellezze innestò, per così dire, le sue proprie e quelle della sua lingua, di modo che ne venne a produrre un frutto nostrale assai piacevole e per avventura anche più saporoso del primo ed originario.

Tanto parve, ed è, detto bene, che un sovrano maestro del verso italiano, il Parini, fece suo intero e nelle stesse formali parole il giudizio senza né anche citare il giudicante.¹ Ma nei tempi di produzione e coltura veramente letteraria non si bada pe' l sottile a ciò che può essere proprietà comune, il ben sentire intorno un'opera d'arte. Si pensa — Voi siete culto, io son culto: dunque dobbiamo sentire così. — Provatevi oggiogiorno a incontrarvi in una citazione con un professore estetico o un critico storico che creda d'averla trovata prima lui: è il caso d'una guerra civile. Allora la critica si faceva anche da' poeti: questa del Monti, per esempio, è critica storica, ma in elegantissimi versi:

¹ Nei *Principii delle belle lettere, Opere*, VI (Milano, 1804), pp. 226-16. Il Reina editore afferma che fu il Serassi a inserire il giudizio del Parini nel discorso premesso all'edizione bodoniana dell'*Aminta* 1789; ma il fatto è che le *Lezioni* del Parini, non che a stampa, non erano conosciute fuor di Milano nell'89; e il Serassi, così onesto citatore, e che amava onorar l'opera sua de' be' nomi contemporanei, avrebbe pensato di far contro sé omettendo quel del Parini, del quale era sincerissimo estimatore. Il Reina, del resto, altra volta si ostinò nel dare al Parini ciò che era chiarissimamente di altri. Anche mons. A. Fabroni ricopiava dal Serassi, senza citare, nell'elogio di T. T.; tra gli altri *Elogi*, Parma, st. r., 1800; pp. 259-260.

Amor più che le Muse
A Torquato dettò questo gentile
Ascrèò lavoro; e infino allor più dolce
Linguaggio non avea posto quel dio
Su mortal labbro, benché assai di Grecia
Erudito l'avessero i maestri
E quel di Siracusa e l'infelice
Esul di Ponto.

Degli ultimi, anzi forse l'ultimo tra gli scrittori nostri che van per la maggiore, a giudicare l'*Aminta*, fu, chi lo crederebbe?, il Gioberti: retto e corretto, ma non con più spirito che un professore di retorica buona: era, pare, tuttavia giovane, e non lanciava ancora le formole.

L'*Aminta* è certamente un capolavoro per la parte dello stile; anche come opera drammatica è bellissimo, e ridente di una schiettezza e di una venustà tutta greca: non di meno ha molti difetti, per quell'abuso d'ingegno e di spirito con cui il Tasso corrompe i rari pregi di tutte le sue opere e da cui no 'l fece declinare né la maestà dell'epopea né la semplicità del genere pastorale. Gli atteggiamenti gl'incidenti più vaghi e più patetici sono guastati da questo vizio nell'*Aminta* come nella *Gerusalemme*, onde non può più quel dramma essere chiamato perfettissimo, come fa il Serassi, di quello che possa esserlo questo poema. Veggasi, per esempio, quella scena (2^a dell'a. III) in cui Aminta ode dalla bocca di Nerina il racconto di quelle circostanze, che inducono fermamente a credere la morte di Silvia: egli troncamente esclama,

O velo! o sangue!
O Silvia! tu se' morta!

E ciò dicendo vien meno. Tratto veramente tragico pe' l sentimento e per la forma dell'elocuzione; ma il Tasso, a ciò non contento, ne guasta subito l'effetto facendo muovere ad Aminta rinvenuto verso il suo dolore una tale apostrofe sì spiritosa e sottile, che un uomo a sangue freddo pene-

rebbe forse a inventare. Così pure nella scena 1^a dell'atto iv bellissimo è quel ripiglio che fa Dafne alla ritrosa Silvia poichè la vede accorata per la creduta morte di Aminta e pentita del suo rigore:

Oh quel ch'io odo!

Tu sei pietosa, tu? tu senti al cuore

Spirto alcun di pietade? Oh, che vegg'io!

Tu piangi, tu superba? Oh meraviglia!

Che pianto è questo tuo? pianto d'amore?

Questo movimento drammatico e i modi naturali e vivi con cui è espresso sono, per dirlo così di passaggio, un di quei fonti da cui l'Alfieri ritrasse la brevità e l'energia del suo tragico stile. Ma il Tasso rompe ben tosto questo movimento, alto forse di troppo per la tenuità del genere pastorale, ma pure in sé bellissimo, e pone in bocca a quella Dafne medesima una serie di antitesi sulla morte di Aminta che toglie Silvia di vita; la quale raffredda tostamente il lettore infiammato da quel bel tratto, e lo riduce a non trovare altro pregio che quello della lingua e dell'elocuzione là dove si prometteva nell'incanto drammatico un più profondo diletto.¹

Se non che l'Alfieri, anzi che bere per la favella tragica ai fonti dell'*Aminta*, ne avea pensato diversamente da tutti e a modo suo. Ecco, inedito, il suo parere.

Stimatissimo in Italia è codesto poema del Tasso, benché a parer mio di gran lunga inferiore alla *Gerusalemme* dello stesso autore. Egli è vero che sono tra loro differenti i generi, poichè nulla lo stil pastorale si confà con l'epico; ma vero è altresì che codesto genere di pastorali sceneggiate è per sé stesso mediocre, e non sollevabile nella rappresentazione. L'*Aminta* è pieno di bellissimi concetti leggiadramente espressi, ma languisce in moltissime scene: l'intreccio non me ne piace affatto, e tutta la favola si passa

¹ V. Gioberti, *Studi filologici*: Torino, Casazza, 1866, pag. 73.

in narrazioni inverisimili. Io credo potersi paragonare questo genere di spettacolo pastorale a quello delle tragedie volgarmente dette urbane, che non sono commedie né tragedie ma tengono alquanto delle due: così la pastorale fra la tragedia ed il dramma tiene un mezzo indefinibile che in scena deve necessariamente riescire insipido. Ogni terza specie è cattiva; ed è senza dubbio il frutto o del non ingegno o d'una stravagante immaginazione. Nell'*Aminta* non scorgo intreccio veruno. Il personaggio di satiro è contrario ai costumi ed inutile all'azione: quello della sfacciata Dafne serve a poco: Elpino poi non è introdotto che per narrare il fine, cosa che poteva egualmente far Tirsi. Insomma, se l'*Aminta* come teatrale componimento esamino, mi par cattivissimo; se poi come semplice poema, una raccolta di belle elegie lo giudico.¹

Superbo giudizio, quasi personale; ma sincero da parte dell'uomo che pur tanto ammirava il Tasso, e non del tutto ingiusto quanto al genere.

Per vedere esattamente delineata e messa in chiaro con poche parole la figura e parte che la pastorale italiana ha nello svolgimento e nella storia del dramma bisogna leggere uno straniero. Dell'*Aminta* insieme e del *Pastor fido* A. G. Schlegel dice che

La composizione non è veramente tragica, ma è nobile ed anche ideale; e la poesia de' cori è d'una grande bellezza. Questi cori non appariscono su la scena, e non s'annodano all'azione; sono voci liriche e armoniose che sembrano echeggiare nell'aria.... Benché vi sia un intreccio generale ed uno scioglimento, l'azione sovente non progredisce nelle scene isolate: il che prova che gli spettatori, poco avvezzi a' vivi piaceri del teatro, si tenevano ancora contenti della placida pompa d'una bella poesia, né conosce-

¹ Mss. di V. Alfieri, vol. II, c. 223: nella Laurenziana di Firenze.

vano quell'agitazione e quella impazienza che la rapidità del movimento drammatico può sola colmare.¹

Ciò che la concitazione del dramma non poteva, lo dava la sensualità musicale. Finisco citando d'un bell'ingegno italiano, che, quando poteva riguardare posato, vedeva bene:

Questa parte della nostra letteratura fu forse la più popolare in Europa, e non cedé che alla nuova e così lusinghiera popolarità dell'opera in musica, alla quale aveva lastricata la via con i cori cantanti, col lusso degl'intermezzi, con la dolce morbidezza del verso.²

Di fatti la favola pastorale cedé passo passo il campo al melodramma mitologico e storico: quando questo con Apostolo Zeno fiorì, quella era placidamente esinanita; e Gian Vincenzo Gravina, che forse rideva su l'agonia dell'ibrida forma, tirava anche su, inconscio, il Metastasio a far di peggio, secondo lui, di meglio, secondo il giudizio de' teatri eleganti.

¹ A. W. Schlegel, *Corso di letter. drammatica*, lez. ix, nella traduz. di G. Gherardini.

² Eug. Camerini, prefaz. a' *Drammi de' boschi e delle marine*, Milano, Sonzogno, 1874, pag. 20.

APPENDICE

FAVOLA PASTORALE

DI

G. B. GIRALDI CINTHIO

[Frammento]

Questo frammento a me lo indicò e per me lo trascrisse il prof. Giuseppe Agnelli, già mio alunno e ora bibliotecario diligente e dotto della Civica di Ferrara. È conservato nel codice 331 di essa biblioteca, col proprio titolo di « Favola pastorale »: autografo, tra cinque altre opere, del Gibaldi; prima delle quali l'Egle, con la intitolazione di « satira »: è in otto carte di mm. 221 × 160, spartite in due duerni; l'uno ha la « parte prima », il secondo la « parte quinta ». Mons. Giuseppe Antonelli, che lo descrisse nel suo Indice dei manoscritti della civ. Biblioteca di Ferrara [Ferrara, Taddei, 1884], desunse dalla persona del prologo la denominazione di Amore che diè alla favola.

PARTE PRIMA

AMORE

Pare cosa ben strana a la mia madre,
Ch', avendo vinto Giove e vinti quanti
Nel ciel son dèi, sola Diana sia
Si contra di me armata, che mai face
Non senta del mio fuoco, nè mai strale
Ch'esca da l'arco mio la passi pure
Oltre la gonna, e che non solamente

Ella sia armata contra me del gelo
Di gelata onestà, ma che le ninfe
Che seguon lei siano ribelli seco
A me et a lei. Ma certo più dolore
Non si potrà; perché infiammato ho il petto
A la più cara ninfa ch'ella avesse;
E di lei sono altresì due pastori
Così infiammati, che ciascun di loro
Cerca di avere al suo disio la ninfa,
Ma, perché a due non puote una esser moglie,
Sono a tenzon fra lor di ch'ella debba
Essere. Et io, che non vo' che cagione
Sia d'odio Amore, ho ritrovato modo
Di far che la tenzon sarà acquetata
Dal più saggio pastor di queste selve
Con letizia infinita de le parti;
Godendo l'uno Irinda, ché tal nome
Ha quella ninfa c'ho tolta a Diana
A lei già tanto cara, l'altro donna
Infiammata di lui da la mia face.
Ma veggo uscir Diana disdegnosa
Che levata io le abbia da lo stuolo
La più leggiadra ninfa e la più cara
Che errasse mai con lei fra boschi e selve.
Ma dolgasi a sua voglia: ora mi godo
Ch'ella conosca la potenza mia.

DIANA E LE NINFE

Io son sì piena di giusta ira e tanto
Accesa contra Amor, che, se mi desse
Ne le mani, i' farei sì gran vendetta
Del grave oltraggio che mi ha fatto, ch'io
Restarei paga: non gli lascierei
Una penna nell'ali e le saette
Gli spezzarei con l'arco, e gli farei
Veder che per lui meglio saria stato
Starsi nel seno a la lasciva madre

Ch'esser venuto a dar lascivo assalto
A le seguaci mie. Ma veggio Irinda
Che, sdegnate le sori et il cacciare
Meco ne' boschi le selvaggie fiere,
Deliberata si è prender marito,
Per lo foco che gli ha nel core acceso
Questo malvagio Amor. Non so come io
Mi tenga che non ponga una saetta
In corda e non la scocchi nel suo cor
E la levi di vita: pure io voglio
Che la servitù ch'ella insino ad ora
Usata mi ha con fe' perdon le impetri.
Ma ben raccordo a tutte quante voi
Che, se alcuna sarà mai così sciocca
Che si ponga ad amar satiro od uomo,
Gliene farò portar sí grave pena
Che passerà in esempio a tutte le altre.

Nin. Se sciocca, se lasciva si è mostrata,
Alma dia, Irinda, noi con cor costante
Armata di onestà salda e vivace
Vogliàn servarvi servitù continua
Con perpetua onestate; e indarno Amore
Scoccherà sempre in noi le sue quadrella,
Perché sicure siam ch'egli non vince
Quelle che vinte esser non voglion. *Dia.* Questo
Vostro fermo proposto di onestade
Di castità perpetua così care
Mi farà sempre avervi, che contente
Vi rimarrete di essermi compagne.
Ora entriamo nel bosco, a mover guerra
A damme a capri e a cinghiali e a cervi;
E stiasi Irinda nel lascivo fuoco
Che la rode e consuma a nervo a nervo.

IRINDA: GAIA MADRE DI VIASTE.

Oimè, come mi son io dipartita
Da lo stuol di Diana, come lassa

Entrata son ne l'amorosa greggia?
Mentre che stata son colla mia....
Fra l'altre ninfe e non [ho] avuto in core
Fiamma d'amor, così tranquilla vita
Ho vissa, che giamai doglia né affanno
M'ingombrò il petto: ma, poi che mi accese
Questo crudel arcier con gli suoi strali,
Io non ho avuta mai vita giocosa,
E hanmi ingombrato il cor sì gravi cure
Che né notte né dì trovata ho pace;
E fra tante gran cure e affanni tanti
Mi se n'è aggiunta una sì strana e scura
Ch'ella sola bastar potrebbe a farmi
Esser via più d'ogni altra afflitta e morta.
Accesa io mi ritrovo di Filisio
Sì che in lui solo ho posto ogni pensiero
E con lui finir bramo i giorni miei:
Et ecco, mentre che cercato abbiamo
Condurre il nostro amore a fine onesto,
S'è interposto Vïaste al disir nostro
E cerca di volermi per sua moglie,
Il qual ho in odio più che non ha in odio
L'agnella il lupo od il leon la lupa;
E se mestier mi fusse di pigliarlo
Per mio marito, più tosto tornare
Voglio a le selve e seguitar Diana
Che mai vedermi quel pastore a lato.
Ve' come la rìa sorte regge il mondo:
Ama Vïaste Frodignisa tanto
Quanto donna può amar gentil pastore,
E questi sdegna sì vaga polcella
E si è messo ad amar me che l'ho in odio.
Veggio che a tormentarmi esce del bosco
La madre sua; e, se non che mi ha vista,
Io non l'aspetterei: ma saprà cose
Che la distorneran forse da darmi
Più noja. *Ga.* Dio ti salvi, bella figlia,

Onor di queste selve; e ti conceda
Quel che più brami il dio di questi boschi.

Ir. Se quel che più desiro e che più bramo
Mi sia concesso, mio marito sia
Filisio che amo più che gli occhi miei.

Ga. Come Filisio? e perché non Viaste
Mio figlio, che più ti ama che non ama
La pecchia il fiore e l'agnellino il latte?

Ir. Io vorrei pur che questo vostro figlio
Lasciasse di noiarmi e che attendesse
A custodir le sue greggie e ad amare
Chi l'ama e lasciar me, che non son mai
Per volger verso lui l'animo mio;
E segni tali ha già del mio volere
Che dovria pur ristar di darmi noia.

Ga. Figliuola mia; se tu ben conoscessi
L'utilità e il ben tuo, tu muteresti
Pensiero e sdegnaresti chi tu or ami,
E sarebbe Viaste l'amor tuo.
Filisio è, come sai, servo a Damone,
Se bene ei dica esser nepote suo;
E se ne vive alla mercede altrui,
E qualora si levi dal servire
Non ha onde poscia aver latte né casio:
E il mio figliuolo ha la più bella greggia
Che in questi paschi tenera erba pasca.
E, se bellezza amar si dee, sai? uomo
Non fu sì bello mai fra questi campi.
Febo mentre d'Ammeto pascea in terra
L'armento non fu [o] Adoni unqua sì vago,
Che l'onor fu tenuto allor de' boschi.
Sembran le belle guancie un sangue, un latte:
Gli occhi paion due stelle, e le sue labbra
Sono rosse vie più che acerbo moro.
Il color de i capei par fior d'alisi,
Di cui cosa non è simil più a l'oro.
Via più bianco il collo ha d'ogni ligustro;

E pastore non è che pasca greggia
Di più bel corpo e di più bel sembiante.
E, se d'essere in caccia si diletta,
Aver non puoi di lui più destro in caccia
Né valoroso più né più sicuro.
Avanza egli nel corso il legger cervo;
E contra il suo valor nulla può il dente
Di feroce cinghiale; e i lupi e gli orsi
Temono lui via più che damma il veltro.
E voce ha così dolce e sì soave
Che tra le ninfe di Diana alcuna
Non è che l'agguagliasse: anzi ho veduta
Diana stare attonita al suo canto,
Mentre egli, figlia mia, le sue bellezze
Cantava. E, se pon labbra a la zampogna,
Egli ardere fa Pan d'ira e d'invidia.

Ir. Siasi quale esser voglia, a me non piace.

Ga. E perché più piacer ti dee Filisio,
Di cui non è il più sozzo in queste parti?
Via più che la caligine son neri
I suoi capelli, et ha simil la fronte
A quella di un cinghiale: ha gli occhi bianchi
Che paion quei della gattuccia nostra,
E gonfiate le labbra e il viso nero
Che pare un Etiòpo. E, s'egli canta,
Egli sembra una rana di palude
O vero un corvo che su quercia gracchi;
E, se si pon a i labri la zampogna,
Una cicala par che al caldo strida,
Tanta vien dal suo son noia molesta.

Ir. Io non so a che mi tenga, che non faccia
Vendetta di cotesta grave ingiuria,
Che mi avete ora fatta a biasimarmi
Il mio Filisio in così strana guisa.
Egli val più dormendo che non vale
Viate, quando più cerca mostrarsi
Fra' pastori leggiadro. Or non siate osa

Più mai di dirmi mal del mio Filisio;
Ché, se non mi verran meno le mani,
Io vi farò pentir di tanto ardire.

Ga. Deh, Irinda mia, non esser così fiera!
Ché non conviene a la tua gran bellezza
L'esser crudele. Ascolta, ché dirotti
Cosa che ti farà rimaner lieta.

Ir. Io non voglio udir più cosa veruna;
Ma voglio che diciate al vostro figlio,
Che molto meglio egli faria ad amare
Chi l'ama e lasciar me, che via più tosto
Mi eleggerei morir d'esser mai sua.

Ga. Non ti partire, Irinda, ascolta; ed io
Cosa non ti dirò che ti sia ingrata.

Ir. Udir non vo' da voi più cosa alcuna:

GAIA SOLA

Io detto aveva bene al figlio mio
Che l'opra i' perderei. Non credo mai
Che Irinda ad amar lui sia per piegarsi;
E non posso se non lodar la ninfa
Poi che costante sta ne l'amor suo.
E' farebbe assai meglio il mio figliuolo,
Come Irinda detto ha, ad amar chi l'ama,
Che mettere in oblio la greggia sua,
Per voler al suo amor piegar chi l'odia.
E s'egli seguirà il consiglio mio,
Come seguire ad ogni modo il deve,
Lascierà questa pratica, e porrassi
Ad amar Frodignisa, ch'ama lui
Non meno che ami Irinda il suo Filisio.

PARTE QUINTA

VIASTE, DINO

Io vo' più tosto non dirò lasciare
La greggia in preda a' lupi, ma....
Uscire, ch'io sostenga mai ch' Irinda

Sia d'altri. Dica pur, faccia pur quanto
Sa far Montano; non potrà mai tôrmi
Da questa voglia c' ho nel cor fondata
Come in selce ben dura. Che sia Irinda
Moglie a Filisio e ch' io ne sia contento?
Più tosto si vedran nere le nevi
E le brine caldissime, ch' io voglia
Che questo sia: o che la vita affatto
Vi lascerò, o che sarà ella mia.

Din. Figliuol, non si dee l'uom così fermare
Ne la sua voglia, che non dia anche orecchio
A buoni et amorevoli consigli
Che gli mostrino il meglio. È molto saggio
Montano, e per la lunga esperienza
Vede in ciò quel che tu, che appannato hai
Da questo tuo sfrenato desiderio
(Egli m'è forza ch'io ti dichi il vero),
Non puoi veder. Dimmi, ti prego, dimmi:
Che contentezza sperì tu di avere
Con Irinda se tua ben divenisse,
Togliendoti ella contra voglia sua?
Viate, i' vo' che sappi che a fatica
Stan bene insieme quelle mogli e quelli
Mariti che si son concordemente
Insiem congiunti, non che quei che contra
Loro voglia si son congiunti insieme:
Se tua... a questo modo Irinda,
Avresti teco una perpetua croce.
Però farai gran senno a non volere
Cercar di teco avere un mal continuo,
Che te con la tua greggia infermi in guisa
Che disperato allor tu te [ne] moia.

Via. Io vo' più tosto stare in guerra sempre
Con lei, che con qualunque altra in diletto:
Sia ella pur mia, io la farò ben fare
Ciò che mi sarà a grado. *Din.* E che ti pensi?
Che, se tu vorrai star sempre in angoscia

E tormentar quella leggiadra ninfa
Che non men cara mi è che se mia figlia
Ella si fosse, comportar io voglia
Ch'ella, Viaste, tua moglie divenga
Per non aver mai bene? Tu t'inganni,
Viaste, se ciò pensi: però poni
L'animo tuo in riposo, e pensa, pensa
Più tosto che cotesta ogn'altra cosa.
Sono introdotti i matrimoni a...
De gli uomini, Viaste, non perché essi
Portino seco gara, odio e rancore.

Via. Se tu, Dino, vorrai, se tu vorrai,
Dino mio caro, tu potrai disporre
Irinda che rivolga a me il pensiero
Si che di suo voler venga mia moglie.

Din. Io non son stato a questa ora, Viaste,
A tentar che pensiero ella abbia, e trovo
Ch'ella più tosto soffrirà esser morta
Ch'esser tua mai. *Via.* Tu mi hai trafitto il core.

Din. E che colpa ve n' ho io, se tu vuoi
Quel che impossibil è che tu abbi mai?
Ella esser vuole di Filisio, e in lui
Ha posti tutti quanti i suoi pensieri;
E, quando ad uno di voi due dovessi
Concederla io, più ragionevol fôra
Ch' a Filisio la dessi ch'ama Irinda
Che a te c' ha in odio. Però, poi che vedi
Ogni cosa contraria al tuo disio,
Dà orecchio a quel che ti ha detto Montano:
Lèvati questa cura omai dal core
E volgi ad altra donna il tuo pensiero.

Via. Dino, io te 'l vo' dir: sarà cagione
L'odio che veggo che costei mi porta
Che dia morte a Filisio e morto lui
Io faccia con un laccio anch'io quel fine
Che per la crudeltà di Anassarete
Fe' il misero Ifi. E tosto ne vedrete

L'effetto tu et Irinda; poi che insieme
Vi sarete congiunti a la mia morte.

DINO SOLO.

Ve' che disavventura ha questa ninfa
Per questo sciocco. Ella brama Filisio,
Et io consentirei che fusse sua;
E questo diavol di Viaste mette
Tanto disordine in questo maneggio
Che non so che mi far né che mi dire.
Non credo io già che fra pastori unquanco
Non fusse caso così strano: io prego
Chi la cura ha de' matrimonii santi
Che degni di condurre a onesto fine
Questo grave disordine; sí ch'abbia
Filisio Irinda, e deponga Viaste
La strana passïon ch'ora lo ingombra.

GAIA, MADRE DI VIASTE, MONTANO

- Ga.* Gran ventura stata è, che ritrovato
Si sia vivo il pastor da cui la figlia
Di mia sorella tolse Lisa; e molta
Prudenza ella ha mostrata nel mandare
Con la risposta insieme il pastor anco,
Anzi ad esser venuta ella con lui,
Acciò che, se vi fusse anche bisogno
De la sua presenza.....
Cercar di racquetar questa discordia
Che fra Filisio è nata e fra Viaste.
- Mon.* Prudente veramente è stata Lisa,
Come tu di'; né si potrà pensare
Cosa più acconcia al desiderio nostro.
Lasciata qui questa tua pastorella
Acciò che di bisogno sia chiamata,
Lisa o il pastor ch'ella ha condotto seco
A te la mandi, perché gli conduca
Ambidue a far fede di quel che a...

Qui con Viaste. Però vanne, Gaia,
E fa che se ne venga qui Viaste,
Che non si partirà, spero, da noi
Che ogni discordia sia ridotta in pace.

GAIA

Il voglia Dio.

MONTANO

Così sarà di certo.

Ho veduto talora una tempesta
Nel mar sì grande, c' ho pensato mai
Di non poter veder tranquille l' onde;
E in quanto occhio si gira si son messe
L'onde tanto superbe in tremolare.
Una gragnuola anche talora ho vista
Sì densa piover da le nubi, ch' io
Non pur pensato ho che a la greggia nostra
Debba mancare il vivere ma a noi;
E poi così abbondante ho visto l'anno
Che parso è che più tosto la gragnuola
De l'abondanza sia stata cagione
Ch'ella dato pur ci abbia un picciol danno.
E così van le cose in questo mondo.
Chi pensato avria mai che fusse nata
Cosa sì fuor d'ogni pensiero umano
Or, ne le selve nostre, che acquetare
Potuta avesse la discordia grave
Che nata fra Filisio era e Viaste?
Questo mi mostra che mai disperare
Non si dee l'uom de la bontà divina.
Veggio Viaste, i' gli vo' gir incontra.

VIASTE, MONTANO

Via. Io son stato, Montan, per non venire
A ritrovarti, ancora che mia madre,
A la qual porto quella riverenza
Che dee figliuolo buon portare a madre,

Detto me l'abbia; perché io mi ho pensato
Che tu di quel mi vogli favellare
Di cui pur dianzi ragionato mi hai.
S'è così come credo io che sia,
Ti prego e ti riprego che non vogli
Noiarmi più, perché ciò non è altro
Che più infiammarmi e raddoppiar la doglia
Et animarmi pur contra Filisio.

Mon. Viaste, io voglio che tu sappi ch'io
Ho tanto a core ogni tuo bene e tanto
Ti amo, che più non amo i figli propri;
Però tu creder dêi che non dirotti
Se non quel che ti sia d'util, d'onore:
Così mi custodisca la mia greggia
Pane dio de' pastori e le mie biade
Da' mostri de la terra mi difenda
Cerere dia; et a te ponga in core
E questa e quei di dar sì attentamente
Orecchio a le parole mie, che quindi
Ti venga quella contentezza ch'io
Bramo maggior. *Via.* Son le parole buone.
Ma non so se saran sì buoni i fatti.

Mon. Saranno anche migliori. I' tengo certo
Che, s'alcun ti volesse dar per moglie
Giovane che figliuola si trovasse
De la sorella di tua madre, mai
Tu non consentiresti a cosa tale.

Via. Tolga via Dio, che tal pensier mi venga!
Io mi starei più tosto, e dico il vero,
Di non aver mai moglie: perché questa
Mi parrebbe una sceleratezza
Che dovesse far me gire e la greggia
In ultima ruina. *Mon.* E così a punto
Saria, Viaste. Saperai adunque
Ch' Irinda, de la quale ardi e sfavilli,
Ti è cugina germana. *Via.* Deh, Montano,
Cerca dare ad intender ciò a' fanciulli,

Che nulla non ne vuol creder Vïaste.
Questa una favola è che tu ti hai finta
Per distornarmi da l'amare Irinda:
Ma certo sii che non ti verrà fatto.
Non ebbe mai la sòra di mia madre
Sorella alcuna. *Mon.* Anzi, Vïaste, ella ebbe
Irinda: e perché veggo che tu fede
A me prestar non vo', io credo pure
Che fede presterai ad una ninfa
Del coro di Diana. *Via.* Senza dubbio:
Se ninfa tal mi fesse fe' di questo,
Non ardirei di contraddirla punto;
Ché so che quella purità di donne
Non dice mai se non il ver. *Mon.* Va a Gaia,
E di' che meni quella ninfa seco
E quel vecchio pastor, ch'or da le selve
Venuto è seco. Tu cosa udirai
Che ti farà stupir di maraviglia,
Et acqueterà sí l'animo tuo
Che darai bando a le noiose cure.

Via. Tu mi fai tutto sgrizzolar sentendo
Quel di che tu ragioni; e non potrebbe
Non mi esser ciò di maraviglia grande.

Mon. Ecco che viene chi ti farà fede
Del vero, e troverai che Dio ha voluto
Proveder che non cadi in error tale
Quale sarebbe s'una tua germana
Come cieco per moglie avessi preso.

MONTANO, NINFA, PASTORE, VIASTE, GAIA MADRE DI VIASTE

Sacrata ninfa, questo giovanotto
Et io desideriamo di sapere
Ch'Irinda sia; come nel coro venne
De le vergini ninfe di Diana
E come indi partita ella si sia.
Piacciati dunque, prego, sodisfare
Al desiderio nostro: così sempre

Favorevol ti sia la tua Dīana
Né ti dia assalto mai satir lascivo.

Nin. Montan, tu dèi saper che ha quindici anni
Che essendo in caccia questo pastor vidi
Ch'aveva una bambina a pena nata
Su la quale ei facea dirotto pianto:
E di ciò ricercando la cagione
Mi disse che la madre gli avea data
Quella anima innocente, acciocché a i lupi
La desse a divorare: et io commossa
A gran compassion presi la figlia
Et a Dino la diedi a nutricare.
Cresciuta ch'ella fu sino all'etade
Di dieci anni, i' la presi per compagna;
Et è stata con meco insino a tanto
Che da Dīana si è partita, accesa
De l'amor di un pastor di queste selve.
E questo è quel che ti so dir di lei.
Rimanete con Dio; ché a la mia dea
Io voglio ritornar, ch'ella mi aspetta.

Mon. Vattene in pace, fortunata ninfa:
Così mai sempre favorisca il cielo
I desiderî tuoi, come allegrezza
Infinita ci hai data. *Nin.* Prego il cielo
Che la faccia venir sempre maggiore.

Mon. E chi diè a te, pastor, quella bambina?

Pas. La sorella di Gaia la mi diede,
Versando fuor da gli occhi un rio di pianto
Con infinita doglia, biasimando
La tenace avarizia del marito,
Che per non le dover la dote dare
Commesso avea a la moglie che le desse
Morte sì tosto ch'ella nata fosse,
E che se forse ella facea altrimenti
Proveria l'ira sua. Quella meschina
Cui non sofferse dar morte a la figlia
A me la diè, che la portassi a i lupi;

E questa ninfa, come ella vi ha detto,
La prese; e grazia ho al ciel vederla viva,
E vorrei volentier che la sua madre,
Che vinta da l'affanno uscì di vita,
Viva si ritrovasse. *Mon.* Ora, Viaste,
Tu puoi veder se deve esser tua moglie
Irinda. *Via.* Poi che ritrovo esser vero
Quanto mi hai detto, ove soleva amare
Irinda come amata, ora l'ho cara
Come germana mia sorella: e poi
Che Filisio sì l'ama et ella lui,
I' vo che gliela diamo per mogliera,
Ché non fu mai così beata coppia
Fra' pastori ha mill'anni. *Ga.* Figliuol mio,
Perché compita sia la mia allegrezza,
Io voglio che mi facci ancor la grazia,
Poscia che tanto ti ama Frodignisa
E non è bella men che sì sia Irinda,
Che la ti prenda per mogliera. *Via.* Poi
Che Irinda aver non posso, io son per fare
Tutto quel che vi è a grado. *Mon.* Entriamo adunque
A dar principio a così liete nozze.



BIBLIOTECA CRITICA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA
DA
FRANCESCO TORRACA



IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

—
1896

ERMANNO CIAMPOLINI

LA

PRIMA TRAGEDIA REGOLARE
DELLA LETTERATURA ITALIANA

Nuova edizione riveduta



IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

1896

PROPRIETÀ LETTERARIA

Firenze — Tip. G. Carnesecchi e Figli.

Non è ancor passato molto tempo ch'io ho dato in luce un tenue lavoro,¹ in cui si ragiona delle origini dell'epica eroica italiana recata alla maggior altezza da Torquato Tasso colla sua *Gerusalemme*; la quale, sebbene, come genere letterario, nella storia dell'umano pensiero non abbia l'importanza dell'epopee nazionali di altri popoli, ha ciò nondimeno, e per il felice innesto dell'invenzione alla storia, e per l'armonia delle sue parti, e per la dolcezza degli affetti e del verso, notevoli pregi, che la collocano fra i principali poemi italiani. Della *Gerusalemme liberata* io trovai la prima idea nell'*Italia liberata*: e di questo poema rintracciai la causa prima, non tanto nel lungo studio e nel grande amore di un letterato del Cinquecento per l'antica civiltà, quanto in certe conseguenze di un fatto storico, molto rilevante anche nella storia civile: voglio dire la caduta di Costantinopoli in mano de' Tur-

¹ *Un Poema eroico nella prima metà del Cinquecento, Studio di storia letteraria; nella Cronaca del R. Liceo di Lucca dell'anno scolastico 1880-81.*

chi. Onde, per non ripetere cose espresse da me nel predetto lavoro, e fatti e notizie riferite in eccellente monografia sul Trissino,¹ io sarò più breve di quel che non sembri necessario nei cenni storici, che dovrebbero precedere l'esame del soggetto, che mi accingo a trattare.

I dotti della Grecia, fuggenti la barbarie invadente, accorrono in Italia a trasferirvi la loro letteratura, credendo che in questo paese, che già altra volta aveva ereditato ed accresciuto il tesoro della sapienza e dell'arte dei loro antenati, si possa ancora operare il prodigio della mitica Fenice, che rinasce dalle sue ceneri. Ma la prima volta i dotti greci, che ammaestrano i giovanetti romani nell'eloquenza, nella filosofia e nella poesia, vivide tuttora, hanno ben altro valore dei Grammatici del Quattrocento e Cinquecento, i quali per le principali città d'Italia insegnano il Greco, cercando d'infiammare l'animo dei nostri letterati per la loro sapienza ed arte, divenute ormai senili. Si aggiunga, che i primi trovano a Roma un popolo, che potremmo dire vergine, pieno di forza giovanile e quasi consapevole dell'alto ufficio, a cui lo destinava la Provvidenza. Laonde la civiltà greca, passando tra noi, vive una seconda vita vigorosa, sebbene con altra lingua e con altri sentimenti: quindi Virgilio, Orazio, Cicerone, Livio, Tacito, e gli altri illustri scrittori romani, sono ben poco oscurati dalla grandezza di Omero, di Saffo, di Alceo, di Archiloco, di Tucidide, di Demostene e degli altri astri maggiori della letteratura greca. Non così avviene precisamente durante e dopo il secolo decimoquinto, giacché le condizioni sono del tutto diverse. La letteratura nostra, tentando un campo no-

¹ B. MORSOLIN, *Monografia di un Letterato del secolo XVI.*

vello, in gran parte non esplorato dagli antichi, ha percorso già lungo e glorioso cammino, in cui hanno lasciata orma profonda, per dir solo dei massimi, Dante, il Petrarca e l'Ariosto. Ed accanto a questa, che potremo dire letteratura nazionale, ove primeggiano la *Divina Commedia*, il *Canzoniere* e l'*Orlando Furioso*, regna tuttavia viva e potente la tradizione latina: imperocché Roma, coi suoi monumenti, colle sue memorie, coi suoi capolavori letterari, continua, senza interruzione, ad essere l'idea, in cui si specchia la nazione e ne trae auspicî e speranza. Ciò non ostante, rinnovasi in non pochi il pensiero, o dirò meglio, l'illusione di sbandire non solo la tradizione nazionale, ma eziandio la classica latina,¹ risvegliando la greca, come aveva fatto Roma nei primi tempi, quando vinti e domati i suoi rivali più perigliosi,² poté volgere il pensiero alle arti della pace, e della pace all'ornamento più bello, alla letteratura. Di questo ardimento, quantunque non felicissimo, son pur rimaste vestigie nella letteratura nostra, e più specialmente nella tragedia, di cui Roma non ci forniva esempi né stupendi, né originali.

Accettando pure l'opinione di Orazio,³ che cioè nel popolo romano si trovasse una naturale inclinazione e disposizione felice alla tragedia, conviene confessare (e in ciò si accorda lo stesso poeta) che queste belle speranze, che di sé faceva concepire, giammai si effettuarono. « Essi (i Romani), dice Federigo Schlegel,⁴ « furono il genio tragico dell'universo; diedero alla

¹ Vedasi il mio *Studio*, già citato, a pagg. 37, 38, 39 e 40.

² ORAZIO, *Epist.* I, lib. II, v. 161 e segg.

³ *Epist.* I, lib. II, v. 164 e segg.

⁴ *Corso di letteratura drammatica*; lez. VIII.

« terra il tremendo spettacolo di re incatenati, o languenti nelle carceri, ed apparvero agli occhi dei popoli abbattuti sotto le sembianze della ferrea necessità.... ma non conobbero mai l'arte avventurosa di eccitare, per mezzo di voci destramente regolate, le più dolci commozioni dell'animo, né di scorrere con lieve mano le armoniose corde della passione ».

Quando pertanto si volle innovare nella drammatica, ed in particolare nella tragedia, si credette molto meglio ritornare alle purissime e dirette fonti di Atene, anziché alle imitazioni romane, che in scarso numero ci restavano.¹ Questo ardimento, di ridar vita tra noi alla classica tragedia, trovò il suo momento opportuno nel ravvivamento degli studi greci in Italia, e vi si accinse un cultore della lingua e letteratura greca ardentissimo, di cui parmi aver parlato nel predetto mio studio, tanto quanto basti all'uopo: ei fu Gian Giorgio Trissino da Vicenza, colla sua *Sofonisba*. Questo erudito cominciò dallo scrivere un trattato di poesia, che egli distinse in due parti principali, scorrendo nella prima della poesia volgare, e nella seconda della classica, o nobile; nella quale si danno insegnamenti su i generi letterari, che secondo lui, mancavano affatto alla letteratura italiana. Né questi precetti egli ritrovò negli antichi e spiegò più agli altri che a sé stesso, come fece Orazio, che si paragonava alla cote, capace di rendere affilato il ferro, essendo essa priva della facoltà di tagliare.² Affinché però questa clas-

¹ Delle prime tragedie, a cui fa allusione Orazio, non ci restano che scarsi frammenti: di alcune conosciamo il solo titolo.

²

... . *Fungar vice cotis, acutum*
Reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi:
Munus et officium nil scribens ipse docebo.

Ep. ad Pis. vv. 304-5-6.

sica innovazione risponda del tutto all'importanza e all'altezza del genere letterario, che si vuol far rivivere, è necessario cominciare dallo stabilire una forma nuova, o, dirò meglio, diversa dalla volgare moderna, la quale si avvicini quanto più è possibile alla grave semplicità dello stile tragico greco: e prima d'ogn'altra cosa, e' si deve trovare, o, se non altro, scegliere fra quelli che già esistono, una qualità di versi, che differiscano da quelli che i poeti volgari usarono nei loro umili componimenti.

II

La quinta Divisione della Poetica trissiniana così incomincia: « Poiché avemo detti tutti i modi di ac-
« cordare le rime e tutte le specie dei poemi, che con
« quelle si sono fatti, sarà bene lasciarle un poco da
« canto, per ciò che i versi senza rime, cioè senza ac-
« cordare le ultime desinenze, sono più atti a servire
« a quasi tutte le parti della poesia, che con le rime.
« Ben è vero che nei cori delle Tragedie e delle Com-
« medie, che trattano d'amore e di laudi, ove la dol-
« cezza e la vaghezza specialmente vi si richiede, esse
« rime con le sue regole non sono da schivare;... e
« forse per questo solo rispetto quell'età vecchia, in
« cui non so per quale influenza del Cielo, non sola-
« mente le buone lettere, ma ancora tutte le buone
« arti, erano ridotte all'estremo, con molta avidità le
« ricevette, poscia che nell'estinguersi della lingua la-
« tina erano state in essa da que' *rozi* ingegni con
« grande studio recate, come dagl'inni ecclesiastici si
« può chiaramente comprendere, avvegna che le rime
« fossero da' Greci antiquissimamente trovate, e poi da
« essi, forse per li loro difetti, non frequentate, quel-

« l'età però, che ho detto, trovandole nel Latino, che
« si andava corrompendo et estinguendo, con tanto ar-
« dore le abbracciò.... che non solamente nel volgare
« Siculo et Italiano si fermarono, ma nella Francia e
« nella Spagna passarono, et ancora nell'istessa Gre-
« cia tornarono ». In altri termini e in più brevi pa-
role: i versi rimati sono acconci ai poemi volgari e
ai tenui soggetti, ma non agli alti argomenti trattati
dagli antichi, che pur conobbero le rime e le disprez-
zaron. È dunque necessario che in quei componi-
menti, ove gli antichi si vogliono seguire, si lasci da
banda la rima. Certo in questa argomentazione e in
questi fatti si contiene qualche cosa di vero; ma d'al-
tra parte, la differente struttura delle lingue moderne
non deve avere il suo peso? Senza dubbio dalla Gre-
cia passò nella letteratura latina, con molte altre parti,
anco la metrica, che i rozzi ritmi italici sbandì, quan-
tunque sino ai tempi di Orazio ne rimanesse sempre
qualche vestigio.¹ Ma in Roma non c'era una glo-
riosa tradizione da rispettare, come avveniva per la
letteratura italiana, la quale vantava già (taccio dei
minori) monumenti poetici, non più agguagliati, quali
la *Divina Commedia* e il *Canzoniere* del Petrarca; si
aggiunga poi, che le due lingue classiche presenta-
vano differenze infinitamente minori; cosa che non ha
bisogno di essere dimostrata. Né le conseguenze che
il Trissino volle trarre dal suo ragionamento furono
accolte in tutto dai suoi successori e seguaci; neppure
dal Tasso, il quale scrivendo un poema foggiato sugli
antichi, come ei credette, ed essendo ammiratore delle
dottrine poetiche del Trissino, nella versificazione non
lo imitò.

¹ HOR., *Epist.* lib. II, v. 157 e segg.

Il Trissino, soppressa la rima nell'endecasillabo italiano, credette d'aver trovato qualche cosa che potesse ragionevolmente sostituirsi non solamente al giambico trimetro, ma anche al verso eroico, cioè all'esametro; i quali due versi sono nella metrica greca dissomigliantissimi, e ritrovati ed usati per componimenti d'indole differente. E nemmeno può menarsi buono il paragone, che ei fa, tra i metri italiani ed i metri greci, giacché questi hanno fondamento non solo nel ritmo, ma eziandio nella successione regolare di lunghe e di brevi, successione che è intimamente legata con quello, mentre i versi italiani non hanno altra base che il semplice ritmo. Non ostante questa sua imperfetta cognizione delle dottrine metriche degli antichi, dalla quale dedusse conseguenze in molta parte inesatte, bisogna pur considerare che questa innovazione nella versificazione italiana fu accolta, e mantenuta, e nelle traduzioni migliori delle epopee antiche e nella tragedia fino ai dì nostri.¹ Ed in riguardo a questo ultimo genere letterario, il ragionamento del Trissino è di fatti più logico. « Io ho voluto, (dice egli nella sesta divisione del suo trattato) lasciare le terze rime, che
« trovò Dante, e parimente le ottave, trovate dal Boccaccio, perché non mi pareno atte a materia continuata.... levai l'accordare le desinenze e ritenni il
« verso endecasillabo, per non essere in questa lingua
« altra sorte di versi, che sieno più atti a materia continuata, né migliori di quelli, essendo lo endecasillabo, come dice Dante, superiore a tutti gli altri
« versi di questa lingua sì d'occupazione di tempo,
« come di capacità di sentenzie, di vocabuli e di con-

¹ Vedasi a questo proposito la *Vita dell'Alfieri*. Epoca IV, cap. II.

« struzioni; e questi tali endecasillabi sono, come ave-
 « mo detto nella seconda Divisione, versi iambici tri-
 « metri catalettici, i piedi dei quali sono composti di
 « sillabe acute e di gravi, come avemo ivi diffusa-
 « mente chiarito; et in questa qualità di versi siamo
 « stati imitati da molti, e diconli versi sciolti, per es-
 « ser liberi dal convenir accordare le ultime desinenze,
 « laonde sono attissimi a tutti i poemi drammatici ». Ora è indubitabile, che il trimetro giambico catalettico puro, quello cioè che non ammette la sostituzione di due brevi a ciascuna lunga, che primitivamente aveva luogo nelle serie giambiche, ha il numero delle sillabe, e può dirsi anche il ritmo, eguali al nostro endecasillabo. In Orazio il trimetro giambico catalettico si trova soltanto nel secondo verso del sistema Archilocheo quarto. Eccone un esempio (Odi, I, 4):

*Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni,
 Trahúntque síccas máchinaè carinas.
 Ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni;
 Nec práta cánis álbicànt pruínis.
 Iam Cytherea choros ducit Venus imminente Luna,
 Iunctaéque Nymphis Grátiaè decéntes
 Alterno terram quatúnt pede, dum graves Cyclopum
 Volcánus árdens úrit òfficinas etc.*

Gli accenti principali (le sillabe acute del passo surriferito del Trissino) posano sulla seconda, sulla sesta e sulla decima: e gli altri due ammorzati sulla quarta e sull'ottava: sulle quali, qualora si appoggiasse la voce, si avrebbe un altro schema del nostro endecasillabo (seconda, quarta, ottava, decima):

*Nec práta cánis álbicànt pruínis
 Iunctaéque Nymphis Grátiaè decéntes
 Volcánus árdens úrit ófficinas.*

Le sillabe, su cui non cadrebbe alcun accento, sono quelle che il Trissino significa col nome di gravi.

Ed infatti, su questi due soli schemi di versi sono per la maggior parte modellati gli sciolti trissiniani; i quali, per ciò appunto, riescono cascanti, monotoni e pedestri, quali non sono gli altri versi rimati dello stesso autore. Egli voleva foggia l'endecasillabo sciolto sul giambico greco e latino e andava fantasticando, come può ben rilevarsi dalla seconda divisione della sua Poetica, su monometri giambici e trocaici, e su una doppia qualità di catalessi, che egli studiava nei versi italiani. Inoltre la poco artistica fattura del verso sciolto si può eziandio riferire, in molta parte, al proposito, che egli aveva fatto, di rappresentar la passione colla maggior naturalezza possibile; « perciò che quel sermone », dice egli stesso,¹ « il qual suol muovere la « compassione, nasce dal dolore, et il dolore manda « fuori non pensate parole ».

Non si creda per altro che da questa mia disamina delle dottrine trissiniane intorno all'endecasillabo italiano io voglia concludere che esso derivi precisamente ed esclusivamente dal giambico trimetro catalettico; ch  nella lirica posteriore, e specialmente nell'innologia cristiana, furono preferiti altri versi, per mezzo dei quali   pi  probabile che sia rimasto nella novella lingua il ritmo dell'endecasillabo. Perch  non si pu  credere che nell'et , la quale precede l'origine della poesia volgare, i versi latini si pronunciassero cogli accenti del loro ritmo, e non piuttosto cogli accenti grammaticali delle parole. Pertale considerazione riesce invece pi  facile ammettere che l'endecasillabo nostro tragga origine dal saffico minore; il quale, quanto al

¹ Nella Dedic  della *Sofonisba* a Leon X.

ritmo vero e proprio sebbene non gli assomigli, pure per il suono, che si sente con l'ordinaria lettura, non differisce dall'endecasillabo volgare.¹

Gian Giorgio Trissino pertanto, che nella poesia italiana epica e drammatica tutto bramava innovato e riportato alle fonti purissime dell'antichità, non solo volle soppressa la rima, da lui considerata quasi scabbia attaccatasi nella rozzezza dei tempi al verso classico; ma volle eziandio scelto quel verso, o dirò meglio quel ritmo, che i tragici greci e i loro imitatori latini avevano adoperato, e che era stato indicato da Orazio come il più acconcio alla rappresentazione dei fatti:

Archilocum proprio rabies armavit iambo:
Hunc socci cepere pedem, grandesque cothurni,
Alternis aptum sermonibus, et populares
Vincentem strepitus et natum rebus agendis.

Poet. vv. 79-82.

Sennonché il verso, di cui parla qui Orazio, è il giambico trimetrico puro acatalettico, che corrisponderebbe all'endecasillabo sdruciollo: ed ebbe quindi il Trissino il buon senso di non esagerare le conseguenze delle proprie dottrine, adoperando nella tragedia sua, come fecero altri rinnovatori della commedia antica nel Cinquecento gli sdruciolli, che ne avrebbero resa la lettura più grave di quel che adesso non sia. Colla semplice catalessi, o troncamento di una sillaba, com'egli si esprime, otteneva l'endecasillabo ordinario, accettato da tutti e ormai nobilitato da Dante, altissimo poeta, quantunque volgare: onde non restava altro che tor via la rima, perché il *dolce stil nuovo*, a cui poneva mano, fosse reso mondo da ogni rozza scabrosità. Tali, in so-

¹

*Iam satis terris nivis atque dirae
Grandinis misit Pater; et rubente
Dextera sacras iaculatus arces.... etc.*

stanza, furono le ragioni, che mossero quest'erudito a introdurre lo *sciolto* nella nostra letteratura.

Le cose dette sin qui potrebbero bastare intorno a questa materia, se non credessi di dover risolvere definitivamente, se mi sarà possibile, una questione, che io non poteva a meno di toccare. Sembra che essa non abbia strettissimo rapporto con l'argomento, che principalmente trattiamo: si rifletta però che l'innovazione, tentata dall'erudito Vicentino, si aggira specialmente intorno alla forma, la quale non è di leggiera importanza nella storia della letteratura. Del resto, come si vedrà meglio in seguito, se si avesse a dar molto peso al contenuto, avrebbe la *Sofonisba* meno che mediocre importanza.

Ho asserito che il Trissino per il primo introduceva nella nostra letteratura il verso sciolto, ed ho mostrato per quali cagioni si movesse a ciò fare; ma è egli poi vero che nessuno prima di lui abbia adoperati endecasillabi sciolti dalla rima? Esistono certo avanti alla *Sofonisba* esempi di brevi tratti di versi non rimati; ma non credo che esistano esempi di sciolti adoperati in lunghi componimenti, ed ove la rima non sia stata lasciata piuttosto per caso o per pigrizia, che per vera e deliberata elezione del poeta.

Nel 1869 il nostro collega, sig. dott. Giusto Grion nel primo volume del *Propugnatore*, pubblicava un poemetto intitolato: *Il Mare amoroso*, dal codice a penna n.º 2908 della Riccardiana. Di questo poemetto trovasi pure copia, conforme all'originale del codice fiorentino, in un manoscritto della Biblioteca pubblica di Lucca, portante il n.º 1486 dei Manoscritti, 1.º della Raccolta del Möücke. Secondo lo Zannoni, editore del *Tesoretto e Favolello*, appartarrebbe al secolo XIV, ma secondo Federigo dell'Aia sarebbe scritto

prima del chiudersi del secolo XIII: secondo il Grion ne sarebbe autore Brunetto Latini. Ma perché la paternità di questo poema, che in ogni caso è di molto anteriore alla *Sofonisba*, non rientra nel mio argomento, mi passo dal riferire l'argomentazione sottile, onde il dotto critico conforta la sua opinione.

Il Mare Amoro si compone di 333 endecasillabi, dei quali 321 sono sciolti, gli altri 12 rimati; cioè il verso 45 col 46, il 319 col 320; vi son poi altre 4 coppie di rime, cioè: 29-30, 172-3, 246-7, 285-6. Le prime due coppie, osserva il Grion, rimano perché fanno bisticcio, le altre quattro per caso e non per elezione del poeta: la quale asserzione non è dimostrata, e non mi pare nemmeno dimostrabile. E quand'anche si potesse provare che quelle rime si debbono al caso, io credo che si avrebbe a concludere, che il poeta, per lo meno, non si è proposto di far tutti versi sciolti, imperocché riesca molto più facile evitare che trovare le rime. Sennonché, considerando che una notevole parte di questi versi manca del numero preciso di 11 sillabe e della disposizione ritmica degli accenti, e che alcuni poi dalla giusta misura si allontanano moltissimo,¹ propenderei a credere, che si tratti di un poemetto rimato, scritto originariamente in lingua d'*oil*, o d'*oc*, ed imperfettamente tradotto verso per verso nella lingua nostra, restando la giusta misura e la rima, ov'era possibile, tralasciandosi questa e quella, quando non si potevano mantenere. Ché l'affinità della lingua nostra

¹ Versi 22 e 23:

*Come Agullia fa d'ucciello che prende di sopra sera
Anzi 'l si tiene al core istrettamente e non li fa male.*

E il verso 43:

E lettere d'intorno che diriano in questa guisa etc.

con le due summentovate d'oltralpe era tale allora, che certi versi si potevano riprodurre con lo stesso numero di sillabe e con le stesse rime, ed altri no. Non è per altro da tacere, che il prof. Grion, valendosi della sottigliezza propria della sua mente, ha saputo dare ai versi difettosi la perfetta misura, che il poeta, o traduttore che sia, non aveva saputo, o voluto dar loro, contentandosi di sbizzare, dirò così, questo lavoretto, che non è, a dir vero, un Bestiario, ma può tuttavia considerarsi come un repertorio d'immagini e similitudini tratte dalle bestie, e dai creduti maravigliosi istinti e costumi loro; immagini e similitudini tanto in uso nei primi secoli presso i poeti francesi e provenzali, e presso molti italiani, anteriori ed anco contemporanei di Dante. Perocché se si dovesse ritenere come un poema originale, non si comprenderebbe davvero come mai in lavoro sì breve, avrebbe potuto l'amanuense guastare in siffatta guisa tanti versi.

In ogni modo, parmi si possa concludere che, qualunque ipotesi si faccia sull'autore del *Mare amoro*, e' non si potrà allegare come esempio di uso vero e proprio del verso sciolto in ben determinati e continuati generi letterari.

Uno squarcio di sciolti, a testimonianza dello stesso Grion, ci è offerto dal Giacobilli, che lo ha tolto da un poema del 1350. Ma, se basta recare dei brevi tratti, non è necessario ricorrere a poemi poco noti: ché parecchi se ne trovano nel *Reggimento delle Donne* di Francesco da Barberino, ed esiste forse qualche altro esempio consimile, non ignoto al Trissino, il quale non afferma ricisamente, che nessuno dei poeti volgari abbia potuto talvolta lasciare la rima. Nessuno però dei predecessori del Trissino si propose propriamente di scrivere in versi sciolti: del resto gli anteriori tentativi,

se così si hanno a chiamare, non furono a lui noti, come rilevasi da alcuni passi della Poetica, ove egli sinceramente si vanta di non essere stato in ciò preceduto da altri poeti.

La maggior parte degli storici e trattatisti di letteratura ritengono che esempi anteriori al Cinquecento non esistano, ma che il Trissino non è stato il primo a servirsene in lunghi componimenti. Il Quadrio,¹ riferendo l'opinione di altri, dice che prima del Trissino, si era poetato in versi sciolti da Jacopo Nardi, da Giovanni Rucellai, ed anche da Jacopo Sannazzaro. Claudio Tolomei afferma che avanti la pubblicazione dell' *Italia liberata*, il verso sciolto era stato adoperato *prima* da Luigi Alamanni nella sua traduzione delle *Nozze di Teti e Peleo* di Catullo, e *poco dopo* (cito le sue precise parole) da Lodovico Martelli nel tradurre il IV libro dell' *Eneide* e dal Cardinale Ippolito nel tradurre il II; ad imitazione de' quali il Trissino *poco dopo* compose in versi eguali il poema dell' *Italia liberata*. L'errore del Tolomei è evidentissimo: l' *Italia liberata* fu incominciata dieci anni dopo che era stata composta e conosciuta dai dotti la *Sofonisba*, che aveva menato tanto rumore per quelle, che allora si credettero ardite e felici innovazioni.² È da notare poi, che ben più di vent'anni il Trissino impiegò nello scrivere il suo poema, di cui i primi nove libri videro la luce nel 1547, stampati in Roma da Valerio e Luigi Dorici,³ vale a dire 37

¹ *Storia e ragione di ogni poesia*; lib. II, vol. II.

² B. MORSOLIN. *Esame di uno scritto recente intorno all' Italia liberata dai Goti*. (Estr. dagli *Atti del R. Istituto Veneto*; vol. I della serie sesta).

³ B. MORSOLIN, *ibidem*, pagg. 12-13.

anni dopo che la *Sophonisba*, per desiderio di Giovanni Rucellai, avrebbe dovuto esser recitata in Firenze alla presenza di Leone X;¹ sebbene non sia stata data alle stampe che nel 1524, in Roma, dal Vicentino Ludovico degli Arrighi, dopo che essa era andata già molto tempo manoscritta per le mani dei dotti. Or è probabile, che in questo, certamente *grande mortalis aevi spatium*, ad imitazione di lui, si traducessero e componessero drammi e poemi in versi sciolti, com'egli afferma nel luogo già citato della sua Poetica, che egli corresse e ritocchè negli ultimi anni della sua vita, quando ebbe condotto a termine il lungo poema dell' *Italia liberata*.²

Quelli poi che asseriscono, che il primo esempio di versi sciolti ne fosse offerto da Giovanni Rucellai col poema delle *Api*, ignorano senza dubbio come nella dedica fattane al Trissino, si leggono queste parole: « Voi foste il primo che questo genere di versi materni, sciolti dalle rime, poneste in luce ».

Non mancano altri eruditi che allegano esempi di versi sciolti, che sarebbero anteriori alla *Sophonisba*. Monsignor Giusto Fontanini scrive nella *Biblioteca dell'Eloquenza italiana*, che fu già molto innanzi composta in versi sciolti la commedia dell' *Ami-*

¹ « Abbiate a mente », gli scrive il Rucellai in quell'occasione « Sophonisba vostra, ché forse Phalisco farà l'atto suo ».

² Nella dedica dell' *Arte poetica* al Perrenot, vescovo d'Arras, così si esprime: « A queste ultime Divisioni (V e VI, cioè la poetica classica) non posi l'estrema mano, per essere io in quel tempo (allude alla pubblicazione delle prime 4 Divisioni) nella mia *Italia liberata da' Goti* grandemente occupato. Ora poi che, con l'aiuto dell' Onnipotente Dio, sono espedito di quel poema... ho voluto ancora porre l'estrema mano alle predette due ultime Divisioni della *Poetica* ».

cizia da Jacopo Nardi, rammentato di sopra. Or non è punto vero, che questa commedia sia scritta in versi sciolti: ma l'argomento soltanto si compone di 28 endecasillabi, di cui gli ultimi due sono rimati; il prologo è in ottave, ed il resto della commedia in terza, ed anche in ottava rima.

Il Fontanini la crede rappresentata nel 1494, fondandosi sopra argomenti dedotti dal prologo; ma Apostolo Zeno, con lievissima fatica, confuta vittoriosamente le deduzioni di costui, e crede invece che sia stata recitata ai primi del Cinquecento. Io però sono d'avviso che, seppure il passo, tolto ad esame dai due eruditi, contiene allusioni precise a qualche fatto storico determinato, cosa di cui non son certo, non vi si possano intravedere che avvenimenti occorsi in Firenze nel Novembre 1515, quando la *Sofonisba*, com'abbiam detto, era stata già composta e doveva esser recitata alla presenza di Leone X, sebbene le fu poi sostituita la *Rosmunda* del Rucellai.¹

¹ L'ottava, stampata in fine della commedia, e che secondo il Fontanini conterrebbe un'allusione al 1494, e secondo lo Zeno al 1513, è la seguente;

Salute, o Santo Seggio, eccelso e degno
Da quel, da cui ogni salute pende;
Letizia e pace, a cui sotto il tuo segno
Si posa, e lieto ogni tuo bene attende,
E cessi il marzial furore e sdegno
Che fa tremare il mondo, Italia incende:
Ché il clangor delle tube e il suon dell'armi
Non lascia modular i dolci carmi.

Il senso ne è alquanto oscuro; ma sembra che il Poeta si rivolga, piuttosto che alla Signoria di Firenze, al Decimo Leone e al suo corteggio di venti Cardinali, che con le loro corti rispettive ed altri prelati ed ufficiali in grandissimo numero accompagnarono il papa a Firenze nel novembre del 1515. Narrano gli storici e cronisti di quel tempo, che in quell'occasione si fecero

Sennonché io credo inutile spendere altre parole intorno a quest'argomento; essendoché si tratterebbe di quei brevi squarci di sciolti, poco importanti, di cui del resto abbiamo notato trovarsi altri esempi.

Per quanto adunque possano gli eruditi andare spigolando esempi anteriori, ¹ e' non si potrà affatto negare, che Gian Giorgio Trissino non intese, usando gli sciolti nei suoi componimenti che ei trasse dai Greci e dai Latini, di imitare nessuno dei poeti volgari che lo precedettero. Egli era guidato, o, diremo meglio, tutto invasato da un'idea nobilissima, a cui cercò sempre di conformare la sua vita di letterato: risuscitare l'antica letteratura di Grecia e di Roma, spezzando ogni tradizione della nuova volgare, che per lui era figlia della barbarie. E nella dolce illusione di rinnovare un passato splendidissimo, memoria

grandi feste ed archi trionfali e giuochi e mascherate e rappresentazioni drammatiche.

Nemmeno questi altri versi alludono, per mio avviso, a persone e fatti differenti:

Allor mutato il Cielo in lieto aspetto
Rinnoverai nel mondo il secol d'auro;
Allor sarai d'ogni virtù ricetta,
Città felice, e di mirto e di lauro
Coronerai chi onore ha per obbietto,
E nota ti farai dall'Indo al Mauro.

Secondo lo Zeno, vi si allude precisamente a Lorenzo de' Medici. Forse quel *lauro*, di cui Firenze coronerà chi *onore* ha per *obbietto*, è per lui un argomento inconfutabile! Non mi trattengo di più intorno a questa commedia dell'*Amicizia*, di cui ho parlato, più a titolo di curiosità, che per chiarire il mio argomento.

¹ Dopo la prima ediz. di questo lavoro Guido Mazzoni nel 1888 pubblicò a Padova (tip. del Seminario) *due epistole del secolo XIV in endecasillabi sciolti*; ma queste nulla tolgono a quanto da noi è stato detto intorno all'idea, che mosse il Trissino ad usare gli sciolti nella *Sofonisba*.

soave, conforto e speranza ad ogni cuore italiano nei tempi piú tristi, questo erudito ripeteva il noto grido del pontefice Giulio II, che in quel tempo echeggiava sempre per l'Italia: fuori i barbari! E del verso sciolto, immagine dell'antico giambico trimetro, egli si serviva per il rinnovamento della poesia, incominciando dalla tragedia, per cui tolse a soggetto un episodio della storia romana.

III

Il racconto della misera fine di Sofonisba è per sé stesso essenzialmente ed altamente poetico; e, nell'ordine degli avvenimenti storici, è molto acconcio ad essere trasformato in favola tragica. ¹ Tito Livio nel

¹ Lo SCHLEGEL, il quale parla della *Sofonisba* confessando di non averla letta (*Corso di letteratura drammatica*; lez. IX), e l'EMILIANI-GIUDICI (*Storia della Letteratura italiana*; lez. XIV) danno al Trissino il vanto di essere stato il primo a trasportare la tragedia dai campi mitologici in quelli della storia. Evidentemente l'uno ha tolto dall'altro questo concetto, senza riflettere quanto di vero ci fosse. Il primo scrive così: « È notabilissimo « come il Trissino, che si piccò di osservare le forme antiche, fino « ad introdurre il coro nel suo componimento, si sia ardito di « trasportare la tragedia dal dominio della mitologia in quello dell'istoria ». E l'altro: « Fa meraviglia in che modo il Trissino « avesse il buon senso di trasportare la tragedia dai campi della « mitologia in quelli della storia: pensiero felicissimo che non « ebbero quasi mai i tragici latini ».

È vero che sul *mythos* pone il suo primo fondamento la tragedia greca; ma non è esatto il dire che i soggetti storici non fossero mai tentati dai Greci. Basta ricordare Frinico, che sdegnando i fatti mitologici, sceglieva piú volentieri i fatti della storia contemporanea. Questo scrittore nella sua *Conquista di Mileto* aveva rappresentato le lagrimevoli scene, che contristano Mileto, la città figlia ed alleata d'Atene, quando dopo il

libro XXX della sua storia (§§. 12-15) ha tratteggiato un quadro vivissimo e commovente, ove agiscono personaggi con caratteri ed affetti così bene determinati ed appropriati alla loro particolare condizione, che sembra meglio di leggere un piccolo dramma che una storica narrazione. Sofonisba, figlia d'Asdrubale cartaginese, essendosi sposata a Siface re dei Numidi ed alleato del popolo romano, con la scaltrezza dell'ingegno e con i vezzi della sua straordinaria bellezza, avevalo allontanato dall'amicizia dei Romani e fattolo amico dei Cartaginesi. Scipione, in una sola notte, vinto ed abbruciato il campo di Siface e quello di

sollevamento degli Ioni (548 anni avanti Cristo) cadde in potere de' Persi. Narra Erodoto, che alla rappresentazione di questo dramma gli spettatori furon commossi fino alle lacrime; ma che poi, ciò non ostante, venne multato di gran somma di denaro il poeta perché aveva rappresentato ad essi la loro propria disgrazia. (Vedi CARLO OTT. MÜLLER, *Storia della Letteratura greca*; vol. II, cap. XXI). È vero peraltro che questi argomenti storici, specialmente se recenti, non andavano a grado agli Ateniesi, i quali volevano esser trasportati in un mondo superiore e ideale, anziché esser contristati dalle miserie del tempo presente. A questo proposito vedasi anche il *Panegirico d' Isocrate* al § 168.

In qualche altra tragedia pure, fra quelle che son pervenute fino a noi, alla mitologia è, più o meno, intrecciata la storia, come sarebbero i *Persiani* di Eschilo ec. Vedasi C. OTT. MÜLLER, luogo citato.

Presso i latini poi, sebbene di argomento storico non ci resti che l'*Ottavia*, pure i titoli, che ci sono stati tramandati di altre tragedie perdute, ci fan conoscere che da pochi tragici si trattavano, oltre i soggetti greci, anche argomenti romani, storici, o almeno creduti tali. Di Livio Andronico ci restano i titoli di *Romulus* e di *Clastidium*. L'*Emilio* di Pacuvio sarebbe però il primo accertato esempio di argomento romano. Di Azzio si citano pure due tragedie di argomento storico, cioè: il *Bruto* (il I) e il *Decio*, il cui argomento era la morte di questo capitano nella guerra Sannitica (nel 457 di R.).

Asdrubale, avea riposto Massinissa, già re dei Massuli, che si trovava presso il suo esercito, nel regno avito, che i Cartaginesi avevano tolto a lui, perché amico dei Romani, per darlo a Siface. Massinissa, recuperato per tal modo il regno perduto, a sfogo di barbara gioia, fatto pigliare Siface, lo conduce seco prigioniero in Cirta, città principale del regno numidico, e gli toglie la bella Sofonisba; la quale a lui veramente, prima che a Siface, era stata promessa in isposa. Questa donna che la storia ci rappresenta piena d'ingegno e calda di amor patrio, scaltra ed eloquente, s'incontra per la prima volta con Massinissa presso al vestibolo del palazzo di Cirta, gli si gitta ai piedi piena di lagrime e gli abbraccia le ginocchia; ond'egli affascinato da quella veramente egregia bellezza promette di difenderla ad ogni costo, ed in quello stesso giorno la toglie in matrimonio. La qual cosa risaputasi dallo sventurato Siface, che per Sofonisba era stato, ed era tuttavia, folle d'amore, *amore aeger*, come lo dice T. Livio, accorato non tanto per la bassezza dello stato suo, quanto tormentato dagli stimoli della gelosia (*amoris stimulus*) se ne lagna con Scipione, dicendogli che la causa principale della sua prevaricazione ed infedeltà ai trattati con Roma era stata quella donna, che avrebbe con le sottili arti sue, tosto o tardi, accecato e vinto del tutto anche l'animo di Massinissa. Scipione, mosso a pietà per l'infelice prigioniero e temendo non si avverasse quanto egli prediceva, duramente richiede Sofonisba a Massinissa come preda di guerra. Massinissa per altro, preso anch'egli d'invincibile amore per la novella sua sposa, non vedendo come in altra guisa potesse mantenere la data promessa, per un servo le manda un nappo di veleno, che ella beve intrepida-

mente. In tal modo drammatico si svolge questa breve narrazione, piena d'incidenti vari, ove hanno parte personaggi, i quali sembrano concepiti dalla mente di un poeta: Siface, vinto e prigioniero, che si duole più della donna sua diletta, che del regno, della potenza e della libertà perduta: Massinissa, giovine impetuoso, dalle passioni ardenti come il sole dell'Africa, che cede innanzi alla severa maestà del virtuoso ed incorruttibile Scipione, tipo ideale dell'antico popolo romano. Ed in mezzo a tutti questi personaggi grandeggia una figura di donna e di regina, Sofonisba. Ella non è soltanto avvenente, ma eziandio una vera cittadina di Cartagine, nemica mortale del nome romano; la quale per distorre il primo marito dall'amicizia di Roma, si vale di tutti gli allettamenti della beltà e di tutti gli accorgimenti dell'ingegno; possiede ardimento superiore al suo sesso ed animo indomabile nella sventura. Come cartaginese, in odio a Roma, precipita nella ruina la sua casa e Siface: come donna di alti sensi, per aborrimiento al servaggio, e sopra a tutto per fuggir l'onta di adornare il trionfo dei nemici della patria, abbraccia le ginocchia del giovine Massinissa, scongiurandolo a difender lei africana dalla prepotenza e dalla schiavitù del vincitore straniero. « *Omnia quidem ut posses in nobis (così « parla a Massinissa) dii dederunt, virtusque et felicitas tua. Sed si captivae apud dominum vitae necisque suae vocem supplicem mittere licet, si genua, « si victricem attingere dextram, precor quaesoque per « maiestatem regiam, in qua paullo ante nos quoque « fuimus, per gentis Numidarum nomen, quod tibi cum « Syphace commune fuit, per huiusce regiae deos, qui « te melioribus ominibus accipiant, quam Syphacem « hinc miserunt, hanc veniam supplici des, ut ipse*

« quodcumque fert animus de captiva statuas, neque
« me in cuiusquam Romani superbum ac crudele ar-
« bitrium venire sinas. Si nihil aliud quam Syphacis
« uxor fuisset, tamen Numidae ac in eadem mecum
« Africa geniti, quam alienigenae et externi, fidem
« esperiri mallet. Quid Carthaginiensi ab Romano,
« quid filiae Hasdrubalis timendum sit, vides. Si nulla
« re alia potes, morte me ut vindices ab Romanorum
« arbitrio oro obtestorque ». E quando ella vede non
restarle più scampo alcuno, e che le sta dinanzi o la
servitù o la morte, riceve serena il veleno, che lo sposo
le manda, ed al servo che glielo porge: « Accipio »
dice, « nuptiale munus, neque ingratum, si nihil maius
« vir uxori praestare potuit. Haec tamen nuncia, me-
« lius me morituram fuisse, si non in funere meo nu-
« psissem. Non locuta est ferocius, quam acceptum po-
« culum, nullo trepidationis signo dato, impavida hau-
« sit ». Così questa donna tal finisce qual visse: dal-
l'animo forte, ma commosso, le sfugge una parola di
affetto e di perdono per Massinissa, che non può al-
trimenti salvare l'onore di lei: ma soggiunge tosto
che avrebbe guardata più impavida la morte, che le
sta innanzi, se il rimorso della fede tradita al primo
marito non la pungesse in quell'ora suprema.

Massinissa, prode soldato, re leale, amico fidissimo
del popolo romano, appena giunto al cospetto di una
donna avvenentissima, dimentica in un sol punto l'an-
tica fortezza, e macchia la sua fama di guerriero ma-
gnanimo, acquistatasi già a prezzo di tanti travagli e
pericoli di guerra, togliendo egli felice e vincitore, la
sposa diletta al suo emulo, già più potente di lui ed
or caduto nella miseria. Non sono freno bastevole alla
passione amorosa né i consigli, né i rimproveri di
Lelio, luogotenente di Scipione, né il pensiero che in-

frangeva le leggi del popolo romano, il quale gli ridonava la patria e il regno; finché Scipione, personificazione nobilissima della virtù, che si era serbatò sempre continente nella maggiore sua potenza, in mezzo a tentazioni di ogni genere, non lo fa ravvedere, richiamandogli nel cuore la smarrita fortezza e dignità di uomo. E le parole di rimprovero, che gli rivolge il proconsole romano, riescono tanto più autorevoli ed eloquenti, perché sgorgano dalla bocca, o, dirò meglio, dall'anima d'un uomo mostratosi sempre superiore a quelle umane fralezze: onde Massinissa arrossisce del suo fallo e piange. « Masinissae haec audienti non rubor solum suffusus, sed lacrimae etiam obortae ». Finalmente, ritiratosi nella sua tenda, prorompe in sospiri, lungamente dubbioso se abbia a tradire colei, per cui prova sì forte impeto di passione, ed alla quale ha giurato fede ed aiuto, ovvero disubbidire, non più al popolo romano, ma a Scipione, dinanzi a cui ha sentito, e sente ancora tutta la piccolezza sua. Ma ecco che, *ingenti edito gemitu*, egli ha presa la sua risoluzione: la ragione l'ha vinta sulla passione, ond'egli manda per un servo il veleno alla infelice consorte.

Tale è la narrazione di Livio; la quale avrebbe potuto, per quanto mi sembra, diventare soggetto di un'ottima tragedia. Ed era stata infatti scelta ad argomento di tragico componimento da Galeazzo Del Carretto, Marchese del Finale.¹ Ma questo lavoro drammatico, comunque si voglia appellare, di tragedia non ha altro che il nome: è scritto in ottava rima, ed è diviso in 15 o 20 atti, ed è ripieno d'infinite assurdità.²

¹ Fu dedicata nel 1502 a Isabella, Marchesa di Mantova.

² Vedasi il MAFFEI, *Teatro italiano*; ROSCOE, *Vita di Leone X*, GINGUÉNÉ, *Storia della Letteratura italiana*, Parte II. vol. VI, cap. XIX.

Su questo stesso soggetto aveva, forse prima del Marchese Del Carretto, pubblicato un suo componimento drammatico un tal Eustachio Romano; ma anche questo non ha maggior valore estetico e storico del primo. La prima tragedia regolare nella nostra letteratura è stata la *Sofonisba* del Trissino; la quale, sebbene non si raccomandi alla considerazione del critico per virtù intrinseche, ha pur nondimeno il pregio di esser la prima in una serie di tragedie, che arriva fino al nostro tempo, mantenendo i caratteri generali che informano il primo tentativo. Se dunque, dirò con Cicerone,¹ l'antichità, per quanto imperfetta, tanto si ammira nelle arti figurative, perché non si dovrà essa apprezzare convenientemente anche nell'arte della parola? Senonché, oltre tutti i difetti inevitabili nei primi tentativi, che si possono facilmente scusare ricordandoci della savia sentenza dello stesso Tullio,² che cioè *nihil est simul et inventum et perfectum*, ve ne sono ben altri che si hanno a riferire alla mancanza d'ingegno poetico in questo scrittore. Ad ogni modo voglio ricordare, che imprendendo questo lavoro, io mi sono proposto di studiare le forme, con cui il genere tragico si mostra nella nostra letteratura, e non di scrivere un panegirico.

I personaggi di questa tragedia vivono e si muovono, perché la vita e il moto fu loro ispirato dallo storico romano; la favola ha unità rigorosissima, anzi tutte le unità aristoteliche, ma anche il racconto storico è semplice ed uno: non si può per altro negare che certe circostanze riferite dalla storia, le quali non rispondevano al fine dell'arte, non sieno state avver-

¹ *Brutus*, XVIII.

² *Ibidem*.

tite dal Trissino e lievemente cambiate, affinché stessero in armonia con quell'idea, ch'egli aveva dinanzi alla mente, « d'imitare, cioè, con soave sermone una « virtuosa e perfetta actione, la quale havesse grandezza.... e ritraendo i costumi migliori, e muovendo « la compassione e la tema, arrecare, con diversi ammaestramenti, diletto agli ascoltatori ». La qual cosa egli, in parte, raggiunse, dando alla materia una distribuzione regolare, e facendo convergere tutte le parti ad un unico fine, con aggiungere e togliere alcune circostanze, e con render migliori certi costumi, che nella loro rude verità avrebbero offeso il nostro sentimento morale ed estetico, siccome vedremo, facendo un breve esame della tragedia.

Sofonisba comincia il prologo narrando ad Erminia, sua fidissima amica, tutte le passate gioie e speranze, e i dolori presenti e i dubbi, ond'è lacerato l'animo suo, dacché i Romani si son resi padroni del campo di Siface, suo marito. Dalla disfatta dei suoi prende occasione a narrare in breve la storia sua, dei Cartaginesi, delle rivalità con Roma, del matrimonio con Siface, della parola data e non mantenuta a Massinissa: donde l'odio di costui contro la sua famiglia. I nemici intanto sono alle porte di Cirta: le donne Cirtensi, atterrite, accorrono alla regina per avvertirla dell'imminente pericolo, ma, giunte alla sua presenza, non osano affliggere di più il cuore di lei: sopraggiunge in questo mezzo un famiglio di Sofonisba, e le racconta la disfatta dei suoi e la misera sorte toccata a Siface, caduto nelle mani dei nemici. La narrazione del nunzio è interrotta dai gemiti di Sofonisba e del coro, composto delle ancelle della regina. Massinissa pure è giunto ormai alla reggia, ove s'incontra con Sofonisba, la quale implora il suo soccorso, ripetendo

in versi sciolti italiani, le parole che si leggono nello storico latino. A lei risponde umanamente Massinissa, confortandola, che egli farà ogni suo potere per sottrarre alla servitù una regina così gentile e bella, già potente ed ora infelicissima. In tal modo non parla Massinissa nella storia: quivi è un barbaro, che è meno commosso dalle sventure, che dalle seduzioni della donna. « *Forma erat insignis et florentissima aetas; itaque quum modo dextram amplexens in id, ne cui Romano traderetur, fidem exposceret, propiusque blanditias oratio esset quam preces; non in misericordiam modo prolapsus est animus victoris, sed (ut est genus Numidarum in Venerem praeceps) amore captivae victor captus, data dextera in id quod petebatur obligandae fidei, in regiam concedit* ». Questa natura di Affricano, così fiera e selvaggiamente schietta, è non poco cambiata nella tragedia. Nella storia il giovine Numida possiede maschie virtù, ma non cessa di essere un barbaro: la sua brama di vendetta cede non già all'umanità e alla ragione, ma all'istinto e al senso, per appagare il quale e s'induce a sposarla. Nella tragedia il suo carattere è più dolce e più conforme a quel sentimento di umanità, santificato dal Cristianesimo, che la natura ha impresso nell'animo nostro: egli si placa perché sente in quel momento tutta la forza della verità della nota sentenza di Terenzio: « *Homo sum; humani nihil a me alienum puto* ». È stato offeso dalla casa di Sofonisba, da lei stessa, dal padre, dal marito: quindi l'animo lo spingerebbe a pigliarne vendetta; ma *homo est*, e s'interisce per una sventurata, che gli chiede mercé per quanto egli ha di più caro su questa terra, per gli dei tutelari del paese: ed in quell'istante di commozione profonda ei promette di assumer la difesa del debole

contro il forte, anche se farà d'uopo contrastare alla prepotenza romana.

Con tali parole conforta Sofonisba:

Talora è buono aver molti rispetti
E talor si richiede essere audaci;
Ma se l'audacia mai si deve usare,
Usar si dee nell'opere pietose:
Io so per me, ch'io son di tal natura
Che non m'allegro mai dell'altrui male;
E volentieri aiuto ogniun ch'è oppresso:
Perché null'altra cosa ci può fare
Tanto simili a Dio, quanto ci rende
Il dar salute agli uomini mortali.
Ora, volendo dar nuova risposta
A' vostri ardenti e graziosi prieghi,
(A cui se fosse il mio volere avverso,
Mi parrebbe di far cosa da fiera)
Dico che fermamente vi prometto
Di far per voi ciò che m'avete chiesto;
E se si troverà qualcun sì audace,
Che ardisca di toccarvi per la vesta,
Io gli farò sentir ch'io sono offeso,
Se ben dovessi abbandonare il regno.
E per maggior chiarezza la man destra
Toccar vi voglio; et or per questa giuro
E per quel Dio, che m'ha dato favore
A racquistare il mio perduto impero,
Che servato vi fia quel che prometto;
E non andrete in forza dei Romani
Mentre che sarà vita in queste membra.

Per tal modo il carattere di Massinissa diventa nella tragedia più nobile di quello di Scipione, che nella narrazione storica grandeggia sopra tutti gli altri. E ciò facendo il Trissino mostrava giusto avvedimento. La favola delle tragedie greche prima che dal poeta drammatico era via via elaborata dall'immaginazione popolare e dal poeta ciclico, onde general-

mente era desunta; e solamente veniva ritoccata da colui, che la sceneggiava, in ciò che al sentimento morale ed artistico del tempo suo non potesse aggradi-
re. L'erudito Vicentino, certo inconsapevolmente, togliendo la sua tela da una storia ben nota, e determinata in tutti i suoi particolari, anzi che dal *mythos* e dalla leggenda, tentava un'impresa ardua, le cui difficoltà non si presentavano al poeta tragico greco, anche quando il nucleo della favola tragica era da lui tolto dalla storia; essendoché in questo caso ella era intrecciata al mitico e al soprannaturale.¹ Era necessaria però forza d'ingegno e ben formata immaginazione, perché in tutto la storia assumesse l'euritmia e l'ideale convenienza della favola e dei costumi. E se egli non riuscì, ciò si deve attribuire al difetto del suo ingegno, non ad assoluta impossibilità che abbia la storia in generale, ed in particolare la storia romana, ad essere sceneggiata: basta leggere il *Coriolano* e il *Cesare* di Shakespeare. Quando dunque si trovò a trattare questo argomento, si accorse delle sopradette difficoltà; e procurò di superarle, riparando, come meglio poté, al difetto estetico di alcune parti della storia.

A mo' d'esempio, non è conveniente che Massinissa, come avviene in Tito Livio, si rimpicciolisca di troppo al confronto di Lelio e di Scipione, i quali non possono essere i principali attori del dramma, essendoché, scelta questa favola, non è chi non veda, che i veri protagonisti sono Massinissa e Sofonisba, e personaggio importante Siface. Massinissa infatti nella tragedia non solamente è uomo generoso e benevolo per gl'infelici, ma ha eziandio animo ardente e capace di affetti

¹ OTT. MÜLLER, *Storia della Letteratura greca*; vol. II, cap. XXII.

gentili. A lui primamente da Asdrubale era stata promessa Sofonisba, la quale per ragione di stato era stata poi concessa a Siface: onde il re dei Massuli aveva concepito tanto dolore, che l'amore si volse in altrettanto odio contro la donna e chi gliela aveva tolta. Ma non appena il poeta si è messo per questa via, guidato dalla sua debole immaginazione, egli se ne ritrae, tosto per attenersi alla storia. Sofonisba dice nel prologo che, sebbene non avesse mai veduto Massinissa, nondimeno si erano amati: finalmente dopo la sconfitta di Siface per la prima volta si vedono, ella infelice prigioniera, egli potente vincitore: ed il vincitore oblia in un momento i vecchi rancori contro i suoi nemici, la gloria acquistata con le armi, i benefici e l'amicizia del popolo romano, per ritornare amante di colei, della cui bella persona e singolari virtù si era innamorato per fama. Qui ci aspetteremmo una scena piena di passione, se non ricordassimo che l'autore della tragedia è un erudito, il quale si è innanzi stabiliti certi confini, troppo ristretti, spesso arbitrari, da cui crede di non potere uscire senza violare le ragioni della verità e della virtù, della quale la poesia è ancella per ammaestramento degli uomini:¹ per lui poi il vero non è se non ciò che riferisce la storia. Per la qual cosa, ei fa che i due amanti si perdano in lunghi discorsi, adorni di sentenze morali intorno alla gratitudine, alla beneficenza, alla dolcezza del perdono, e all'eccellenza della virtù, che deve ricercarsi ed amarsi per se stessa, non per l'utile che possa seguitarcene. Ma ecco che apparisce sulla scena Lelio, luogotenente di Scipione, a richiedere a Massinissa la regina, allegando esser essa preda di guerra,

¹ Vedasi la dedica della tragedia a Leone X.

perché moglie di Siface, vinto e prigioniero. Il coro, secondo l'uso della tragedia greca, gli narra delle nozze avvenute fra Sofonisba e Massinissa: laonde egli forte si adira contro il novello sposo, il quale, dal canto suo, non cede né alle preghiere, né alle minacce del legato romano, finché non giunge Scipione ad affrettare lo scioglimento del dramma. Il quale Scipione, informato dell'accaduto, chiama a sé Massinissa, e gli rivolge quell'affettuoso e in un severo rimprovero che si legge in Tito Livio.

E Massinissa rispondendogli si studia di seusarsi di quanto aveva fatto all'insaputa dei Romani, dicendo essere stata Sofonisba prima a lui che a Siface promessa, e non potersi perciò considerare quale preda di guerra. Scipione all'incontro ribattendo tutti i suoi argomenti gli dimostra, come non possa ritenersi vero vincolo di matrimonio una semplice promessa di nozze, e nello stesso tempo gli fa intendere come sia da uomini dappoco lasciarsi vincere dalle passioni, che offuscano l'intelletto e corrompono il cuore. Dai quali savi ragionamenti dell'intemerato capitano ei rimane non pur persuaso, ma conquiso, e promette di fare quanto a lui piaccia. In tal modo, senza sufficiente preparazione psicologica, o necessità di peripezie, il giovine eroe muta di pensiero: egli ha giurato di difendere una infelice donna da lui amata, le ha già detto di esser disposto a fare scorrere rivi di sangue per salvarla; ed il saggio ragionare di un proconsole filosofo lo rende dimentico di ogni sua promessa, mansueto ed obbediente. Siffatta mutazione riesce meno inaspettata nella storia, ove Massinissa è un barbaro, preso da improvvisa passione per una giovine donna, il quale ritorna in se stesso a causa del timore e della riverenza per quell'uomo senza macchia, che avendo

saputo domare non solamente le proprie passioni, ma anche i più formidabili nemici del nome romano, avrebbe perciò trovato altri modi di farlo rinsavire, se gli avvertimenti non fossero bastati.

Ma come può egli obbedire a Scipione e mantenere nello stesso tempo la promessa giurata alla donna? Le manda il veleno, non potendo in altro modo salvarla dalla servitù: però ei non manifesta questo suo disegno a Scipione: il quale, avuta la promessa che Massinissa troncherebbe questo nodo per molti rispetti obbrobrioso, così gli dice:

Questa risposta è veramente degna
Di Massinissa: or fate dunque come
Vi pare il meglio, pur ch'abbiam la donna.

A cui Massinissa:

Anderò dentro e penserò d'un modo,
Che servi il voler vostro e la mia fede;

e pensa intanto d'ingannarlo con quell'astuto giro di parole. Ben altrimenti il carattere di Massinissa è rappresentato nella storia. Dopo il colloquio avuto con Scipione, egli rimane, in preda a fierissimo dolore, entro la sua tenda, sospirando e gemendo sì forte da essere udito dal di fuori, combattuto com'è da due contrari e gagliardi sentimenti. Gli sta innanzi la maestà di Scipione, di cui gli suonano ancora alle orecchie le parole gravi e severe, che poco innanzi lo hanno fatto arrossire e piangere amaramente; e nello stesso tempo gli sta fitta nell'anima la cara immagine di Sofonisba, che in un momento di grande passione egli ha giurato di difendere con ogni sua possa. Questa tempesta di affetti contrari, questa battaglia del cuore con la mente, dei sentimenti gentili contro l'ambizione feroce, hanno sempre ispirati i più bei tratti degli eccellenti poeti.

Agamennone nell' *Ifigenia Aulidense* si trova, ad un certo punto, in una condizione d'animo, che ha molti riscontri col dolore di Massinissa. Per ottenere Artemide propizia alla spedizione di Troia, affinché faccia spirare i venti favorevoli all'armata greca, di cui egli è duce supremo, deve immolare alla dea una figlia giovinetta, che fa venire da Argo alle sponde dell'Euripo, dandole a credere ch'ella sia invitata ad una festa di nozze. Ecco che un nunzio reca la novella che la madre e la figlia son giunte: ed Agamennone dimentica allora ogni ragione di stato, e sente rinascersi ad un tratto, in tutta la sua forza, il santo affetto di padre, e prorompe in queste parole commoventi:¹ « Ahimè
« infelice! che dirò? Donde comincerò? In quali lacci
« della necessità siamo caduti! Mi ha vinto un dio
« più sapiente delle mie scaltrezze. Quanto sono più fe-
« lici gli uomini della plebe, che possono piangere a
« lor talento! ec. ec. ».

¹ Οἷμοι τί φῶ δύστηνος; ἄρξωμαι πόθεν;
εἰς οἷ' ἀνάγκης ξεύγματ' ἐμπεπτώκαμεν;
ὑπῆλθε δαίμων, ὥστε τῶν σοφισμάτων
πολλῷ γενέσθαι τῶν ἐμῶν σοφώτερος.
ἡ δυσγένεια δ' ὥς ἔχει τι χορήσιμον.
καὶ γὰρ δακρῦσαι ῥαδίως αὐτοῖς ἔχει,
ἅπαντα δ' εἰπεῖν τῷ δέ γενναίῳ φύσιν
ἄνολβα ταῦτα. προστάτην γε τοῦ βίου
τὸν ὄγκον ἔχομεν τῷ δ' ὄχλῳ δουλεύομεν.
ἐγὼ γὰρ ἐκβαλεῖν μὲν αἰδοῦμαι δάκρυ,
τὸ μὴ δακρῦσαι δ' αὖτις αἰδοῦμαι τάλας
εἰς τὰς μερίστας συμφορὰς ἀφιγμένος.
εἶεν, τί φήσω πρὸς δάμαρτα τὴν ἐμήν;
πῶς δέξωμαι νιν; ποῖον ὄμμα συμβαλῶ;
καὶ γὰρ μ' ἀπώλεσ' ἐπὶ κακοῖς ἃ μοι πάρα
ἐλθοῦσ' ἄκκλητος. κτλ.

Il Trissino evita a bella posta questa scena sommamente drammatica, e fa che un messo racconti come Massinissa abbia mandato il veleno alla sua sposa, ed essa lo abbia bevuto intrepidamente.

La morte di Sofonisba è rappresentata con sufficiente verità e con naturalezza d'affetto; ma è da notare che questa, e parecchie delle scene seguenti, sino alla fine, sono imitate, quantunque con una certa libertà, dall'*Antigone* di Sofocle.

Quand'ella, bevuto il veleno, sente appressarsi la morte, chiama a sé la cognata e fedele amica Erminia per affidarle un suo fanciullo di due anni, non senza aver prima irrigato di lacrime il volto di quell'innocente, che non conosce il male proprio, né quello della madre.

Ma ella come donna giovine, bella e di alta condizione, ha sognato per un momento una vita felice e serena; e quindi si duole, come Antigone, che non potrà più fra poco pascersi dell'alma luce del sole. Sopraggiunge Massinissa, pieno di rammarico per la morte da lui cagionata a Sofonisba, in quello stesso modo che Creonte si pente di esser la causa della morte del diletto figlio suo Emone, che non può sopravvivere ad Antigone, da Creonte condannata a morire.

Massinissa vorrebbe salvarla, ma non fa in tempo: le donne di Cirta gli narrano piangenti la misera fine della regina, esprimendo gli stessi sentimenti del coro dei Tebani, che compiangono la sventura di Antigone. Finalmente il dramma si chiude, come la predetta tragedia di Sofocle, con un coro, il quale commiserando la disavventura dei superstiti, che furono causa di morte ai loro cari, li conforta altresì con la sentenza:

doversi l'uomo rassegnare e venerare i voleri di Dio; imperocché a nulla valga l'umana antiveggenza.¹

Riassumendo, si può concludere, che in questa tragedia di poesia ve n'ha ben poca: ed invano vi si cerca la forza della passione, l'altezza dei pensieri, lo splendore delle immagini, la verità dei costumi, onde il poeta drammatico rapisce e signoreggia l'animo degli spettatori: essendoché questo è un lavoro di un umanista, che non vuole, o non sa uscire dalle pastoie, a cui si è condannato da se stesso. I personaggi storici non sono servilmente ritratti, ma non sono neppure tanto cambiati quanto basti. Allorquando pare che stieno per prender nuova e più acconcia figura, cessa ad un tratto la metamorfosi, e tornano quelli di prima. Solo, ove la storia tace, ei pensa che la facoltà inventiva debba aver la sua parte; ma crederebbe di tradire la verità, qualora immaginasse cose disformi da quella. Né egli riesce a ordinare in bella armonia la

1

La fallace speranza dei mortali
A guisa d'onda in un superbo fiume
Hora si vede, hor par che si consume.
Spesse fiate, quando ha maggior forza
E ch'ogni cosa par tranquilla o lieta,
Il ciel ne manda giù qualche ruina.
E talhor, quando il mar più si rinforza,
E men si spera, il suo furor s'acqueta,
E resta in tremolar l'onda marina;
Che l'avenir ne la virtù divina
È posto, il cui non cognito costume
Fa il nostro antiveder privo di lume.

E Sofocle:

Πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπάρχει. χορὴ δ' ἐς τὰ θεῶν
μηδὲν ἀσεπτεῖν μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων ἀποτίσαντες
γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.

Antig. v. 147 e segg.

storia con i parti della sua immaginazione, o con le reminiscenze di greche tragedie. La qual cosa riuscì ardua, due secoli e mezzo più tardi, dopo parecchi altri tentativi sullo stesso argomento della *Sofonisba*, in Italia e in Francia,¹ pure al nostro Alfieri, che nella letteratura italiana è considerato come il principe degli scrittori tragici. « Un caldissimo amante
 « (sono le sue parole) costretto di dare egli stesso il
 « veleno all'amata, per risparmiarle una morte più
 « ignominosa; il contrasto e lo sviluppo dei più alti
 « sensi di Cartagine e di Roma; ed infine la sublimità
 « di Sofonisba, Massinissa e Scipione: queste cose tutte
 « parrebbero dover somministrare una tragedia di
 « primo ordine. E per essermi dapprima sembrato così
 « mi sono io indotto ad intraprendere questa. Ma, o
 « ne sia sua la colpa, o mia, o di entrambi, ella pur mi
 « riesce, or dopo fatta, una tragedia, se non di terz'ordine, almen di secondo. Se io m'ingannassi nello
 « sceglierla, o nell'eseguir la, ovvero s'io m'inganni
 « nel giudicarla, altri lo vedrà e dirà assai meglio di
 « me ».²

¹ La *Sofonisba* del Trissino ebbe due traduzioni francesi nello stesso secolo: in prosa, da Mellin de S.^t Gelais (Parigi 1560); in verso, da Claudio Mermet (Lione, 1585). Mont Chrestien pubblicò nel 1600 una *Sofonisba*, col titolo: *La Cartaginoise ou la Liberté*. Ed un tale Niccola di Montreux, un anno dopo (1601), pubblicò pure una *Sofonisba* in cinque atti. Mairet inoltre, nel 1634, dette pur egli alla luce una sua tragedia, intitolata *la Sofonisba*, in cui si allontanò, nell'intreccio, da T. Livio e dal Trissino. La *Sofonisba* di Corneille apparve 30 anni dopo quella di Mairet. Voltaire pubblicò anch'egli una tragedia, dal titolo: *Sophonisbe de Mairet, réparée à neuf*. Vedasi Ginguéné, *Storia della Letteratura italiana*; parte II, vol. VI, cap. XIX.

La tragedia omonima del nostro Alfieri, composta verso il 1787, chiude, per quanto io mi sappia, la serie delle *Sofonisbe*.

² *Parere intorno alla Sofonisba*, in principio.

Ho voluto riferire questo giudizio dell' Alfieri intorno alla sua *Sofonisba*, non perché mi sembri giusto interamente, ma per rilevare in qualche modo la grave difficoltà, non dico la impossibilità, di svolgere in una tragedia un avvenimento desunto dalla storia, e per iscusare in parte il poco felice successo di questo erudito del Cinquecento, a cui non fece difetto né lo zelo, né il buon volere.

Presso T. Livio Sofonisba è donna di alti sensi e d'indole maschia; nella tragedia, pur mantenendo queste qualità, è inoltre affettuosa verso Massinissa, l'amica Erminia ed il figlio. Il Massinissa della storia è giovine impetuoso ed irriflessivo; mentre nella tragedia è mosso da affetti calmi, ed ama la virtù, non tanto per impulso generoso dell'animo, quanto perché ragiona come un filosofo, che conosce quant'ella sia nobile e confortevole. Ma Scipione, che è ritratto dalla storia, molto più savio di lui, gli dimostra quanto grave fallo egli abbia commesso, quando ha ceduto, piuttosto che a un sentimento di umanità, alle seduzioni di una donna, la quale ha allontanato dall'amicizia dei Romani un altro, ora punito acerbamente per la sua debolezza: terribile ammaestramento per chiunque da lei si lasciasse affascinare. Del resto si è ingannato giudicando azione nobile lo sposare una donna appartenente ad altro uomo, privato del regno e della libertà. Dai quali argomenti convinto Massinissa, si pente di quanto ha fatto, ed attiene la promessa in modo da dimostrare poca lealtà verso Scipione e Sofonisba: egli appare insomma un sofista ed un fanciullo, imperocché il vero ed il verisimile non concorrono a formare un personaggio degno di sostenere una parte principale nella tragedia. Per converso, di quanto si rimpicciolisce la figura di Massinissa, d'altrettanto s'innalza quella

di Sofonisba: nella quale la fierezza di donna cartaginese e l'alto sentimento della dignità di regina sono abbelliti dall'affetto di amante, di amica e di madre. Massinissa invece, soltanto verso la fine del dramma sparge lacrime, sebbene tardive, sulla sventura, di cui egli è stato la cagione principale, siccome il Creonte dell' *Antigone*. Sennonché Massinissa e Creonte non si trovano nella medesima condizione: poichè questi si duole non già della morte di Antigone, che egli stesso ha voluta, ma bensì di quella del suo diletto Emone, che è conseguenza da lui non preveduta della uccisione della fanciulla amata dal figlio suo.

La sceneggiatura è assai ben fatta, quantunque semplicissima e modellata sul teatro greco, del quale ogni canone è scrupolosamente seguito. La disposizione e divisione delle parti sono pure calcate sovra quello: il prologo, l'esodo, gli episodi tra loro distinti per gl'intermezzi del coro: senza di questi la tragedia parrebbe un atto solo; tanto ogni scena, ed in generale ogni parte dell'azione, è intimamente collegata con l'altra. Il coro parimente, come nell'antico teatro, non solo serve a distinguere le parti di sopra accennate, ma partecipa ancora all'azione, parlando coi personaggi principali, ed esprimendo massime morali e sentimenti di pietà pei dolorosi avvenimenti, che si svolgono nel dramma. Alcuni di questi cori egli ha, più o meno liberamente, tolti e parafrasati dai suoi modelli greci.

Come nell' *Ifigenia in Aulide* le fanciulle di quel paese pregano Afrodite di voler loro conservare nell'animo, in mezzo a tanti pericoli, affetti santi e puri, così nella *Sofonisba* le fanciulle cirtesi all'appressarsi dei soldati romani pregano Dio, affinchè voglia salvare la loro innocenza dalla furia dei vincitori. Dal-

l'Antigone di Sofocle ha preso due cori; cioè un'apostrofe al Sole, ed una preghiera ad Amore. Dall'*Alceste* di Euripide è pur tolto o, direm meglio, tradotto un passo,¹ in cui le donne di Cirta confortano Erminia a porre un freno al dolore *che la trasporta in troppo amaro pianto*, imperocché non è la prima, né certamente sarà l'ultima messa alla dura prova di perdere un'amica sì cara. Come Admeto, presso Euripide, perdendo la sua diletta Alceste, conforta il grave dolore che lo opprime, colla speranza ch'ella verrà in sogno a tergere le sue lacrime, così Erminia supplica Sofonisba, affinché le prometta di venire, quando sia morta, a consolare in sogno il suo cordoglio.²

- 1 Pon freno, Erminia, al grave tuo dolore
Che ti trasporta in troppo amaro pianto:
Già non sei tu la prima, né sarai
L'ultima, ancora, che la morte privi
Di Regina sì cara, e di sorella.
Tu sai pur che a ciascun che vive in terra
È forza trapassar questo viaggio.

Sofonisba, v. 416 e segg.

E presso Euripide:

"Αδμητ', ἀνάγκη τάςδε συμφορὰς φέρειν.
οὐ γάρ τι πρῶτος, οὐδὲ λοίσθιος βροτῶν
γυναικὸς ἐσθλῆς ἡμπλακες. γίνωσκε δὲ
ὥς πᾶσιν ἡμῶν κατθανεῖν ὀφείλεται.

- 2 Ἐν δ' ὀνείρασι
φοιτῶσα μ' εὐφράνοις ἂν ἰδὼ γὰρ φίλους
κἂν νυκτὶ λεύσσειν, ὅντινα ἂν παρῇ χρόνον.

Alceste, v. 416 e segg.

Ed Erminia nella *Sofonisba*:

Appresso ispero anchor che venirete
La notte in sogno spesso a consolarmi:
Ch'egli è piacere assai vedere in sogno
Cosa che s'ami e che ci sia negata.

Però queste imitazioni, o plagî che vogliam dire, non sono né molti, né importanti: e' sono i *fiori*, secondo l'espressione di lui medesimo, onde voleva co-sparsa la disadorna sua Musa; per cercare i quali *fiori* gli era *stato necessario rivolgere i libri de la lingua Greca e Latina*.¹

L'imitazione greca poi, quanto alla condotta e alla forma, si estende pure ad altre parti.

Quando l'animo dei personaggi è sconvolto da passioni violente, o commosso da affetti soavi, come avviene a Sofonisba al principio della tragedia, il Trissino lascia l'endecasillabo sciolto, per esprimere quei sentimenti coi metri della lirica. Allo stesso modo nella tragedia greca, ogni qualvolta, non solamente il coro, ma ogni singolo attore, è agitato da interna commozione, il discorso ordinario prende la forma della lirica, ossia del canto.

Questo studio continuo e diligente, di seguire in tutto e per tutto le orme dei tragici greci, apparirà cosa naturale, sol che si consideri come, per il Trissino ed altri eruditi del Cinquecento, si ritenesse avere quell'antica letteratura toccato il più alto segno, a cui possa pervenire l'umano ingegno: laonde egli non credeva necessario di cercare altre forme, non essendo possibile trovarne delle più perfette. Bisogna penetrare colla mente nostra nell'animo di lui, che si rivela continuamente in tutti gli scritti che ci ha lasciati, per intendere appieno quanto fervido fosse l'amor suo per i grandi esemplari, che i dotti greci. suoi maestri ed amici, gli facevano comprendere ed ammirare. Questo suo amore fu forse soverchio; o, per dir meglio, non fu accompagnato a forte ingegno; col quale avrebbe

¹ Vedasi la dedica dell' *Italia liberata* a Carlo V.

potuto, non già contraffare, o imitare, ma emulare quei monumenti immortali, che hanno ispirato e afforzato l'ingegno dei grandi poeti moderni, come, per tacermi degli altri, di Racine, dell'Alfieri e dello stesso autore del *Fausto*.¹

L'arte è una, ed è figlia della natura, *sicché a Dio quasi è nipote*, come dice Dante; essa splende in tutta la sua purezza e beltà nelle tragedie di Eschilo, di Sofocle e di Euripide: ed il cuore umano, che quei sommi interrogarono e ritrassero vivamente, è sempre lo stesso.

¹ Si vedano le tragedie in cui questi poeti moderni hanno imitato emulandoli, e talvolta anche superandoli, i tragici greci; come, ad esempio: l'*Ifigenia in Aulide* di Racine, l'*Alceste seconda* dell'Alfieri, l'*Ifigenia Taurica* di Goethe etc.

BIBLIOTECA CRITICA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA
DA
FRANCESCO TORRACA



IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

—
1896

TOMMASO CASINI

LA GIOVINEZZA E L' ESILIO

DI

TERENZIO MAMIANI

(DA CARTEGGI E RICORDI INEDITI)



IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

1896

PROPRIETÀ LETTERARIA

Firenze - Tip. G. Carnesecchi e Figli.

*A Ferdinando Martini, per segno
di devota amicizia. - 16 agosto 1896.*

LA GIOVINEZZA DI TERENCE MAMIANI ¹

I

Il padre di Terenzio Mamiani della Rovere era uno di quei gentiluomini di vecchio stampo, quali s'incontravano non di rado nelle nostre città prima del quarantotto; uno di quei nobili che nella Rivoluzione francese non avevano veduto altro che una diabolica ed artificziata perturbazione universale, senza radice negli animi, senza effetti nell'avvenire. Per cotesti uomini l'età napoleonica era passata come un sogno incretoscioso; le novità degli ordini repubblicani e le vittorie degli eserciti imperiali, che li avevano per un momento storditi senza aver avuto la forza di attirarli a sé, erano passate come uragano d'estate rinfrescando l'aria in cui dovevano maturare i frutti della reazione e della

¹ Le fonti, cui attinsi per questo breve scritto e per il seguente, furono le carte del Mamiani conservate nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro, e specialmente un suo libro di ricordanze, e le lettere, inedite ancora, ch'egli scrisse ai suoi concittadini G. Peticari, A. Antaldi, M. Procacci, ecc. Poco o nulla mi giovarono i biografì, poichè sulla giovinezza del Mamiani sorvolano o dicono cose erronee o inesatte.

restaurazione. Nulla insomma avevano insegnato a costesti uomini i grandi fatti, coi quali il secolo decimotavo era finito e il decimonono si era iniziato; perché, avendo l'animo interamente chiuso alle idee e ai sentimenti dei tempi nuovi, non potevano comprendere le legittime aspirazioni, che, dopo il rovescio dell'edifizio napoleonico, si eran fatte più gagliarde nei cuori generosi.

Di tali uomini era Gian Francesco Mamiani pesarese, capo di una antica famiglia, titolata di nobiltà dai Rovereschi per servigi eminenti resi in momenti difficili al principato, e decimo e ultimo conte del bel feudo di Sant'Angelo in Lizzola. Cresciuto nella seconda metà del settecento in una piccola città dello Stato romano, nella quale l'aristocrazia era ormai ridotta a un'accolta di cortigiani dei legati o presidenti pontifici, fu per tutta la vita tenace sostenitore della legittimità papale; educato alle idee grette e antiquate della vecchia nobiltà, non seppe mai liberarsene, e non ebbe mai ambizione di primeggiare nelle cose di governo, fosser pure ristrette alla cura dell'amministrazione cittadina: gli bastava di avere aggiunto agli altri suoi titoli quello di Gran Croce, o Commendatore che fosse, dell'ordine di Santo Stefano (ne fu vestito proprio nel 1789!), cui era unita una buona pensione; e forse gli pesava di dover esercitare ogni tanto, secondo il turno, l'ufficio del Gonfaloniere o capo del magistrato municipale. L'ufficio dovette sembrargli gravissimo allorché ei vi fu assunto per il primo bimestre del 1797, quando le armi dei repubblicani francesi e cisalpini cominciavano a rumoreggiare in Romagna; la notizia della battaglia di Faenza e la fuga dei papalini gli saranno parse preavvisi del finimondo, tanto più che nella città « tutto era confusione, lutto e spavento »,

secondo la espressione di un cronista, e si pensava dai più arditi a formare una guardia civica per difendersi dagli invasori. Ma il dabben Gonfaloniere, che con le armi se la diceva poco, lasciò che si nominassero gli ufficiali, e poi scappò via, per non trovarsi a dover inchinare il terribile generale *in capite*, così dicevano, il vittorioso Bonaparte: dietro a lui scapparono il vescovo, il presidente e i magistrati pontifici; e pochi giorni di poi un'amministrazione di giacobini reggeva il paese sotto la direzione di un agente francese.

Dopo due anni di governo democratico vennero, a « liberare » le Marche, gli Austriaci e i Russi, e il conte Gian Francesco Mamiani, ritornato ai paterni lari, fu di nuovo chiamato all'ufficio del Gonfaloniere per l'ultimo bimestre del 1799. Nel primo consiglio generale, che si tenne il 14 dicembre, fece un discorso e una proposta, che mostrano da quali sentimenti ei fosse animato: le gravi mutazioni non avevano avuto per lui alcun significato, e gli pareva la cosa più semplice del mondo il ritorno all'antico. Disse adunque il magnifico Gonfaloniere: « Dopo due anni, che non ci eravamo mai più radunati in consiglio per la sedicente democrazia, procurata a questo paese da alcuni ribelli cittadini, ora per un tratto della divina provvidenza nuovamente possiamo adunarci; e liberi di quei membri fra' nobili, che non ebbero ribrezzo d'unirsi ai rivoluzionari nel commettere le maggiori iniquità. Avendo a vile e spogliandosi degli onorevoli ordini e distintivi di cui erano adorni, e perfino col dare alle fiamme nella pubblica piazza lo stesso nostro Libro d'oro, questi tutti, aderenti all'empio partito, come che da sé stessi hanno rinunciato al nostro ceto, non caderebbe dubbio che mai più possano aver luogo in consiglio. Ciò non ostante, per usare verso di loro la massima

moderazione, finché non è terminato il processo che si sta fabbricando contro tutti i rei di stato e loro aderenti, si propone di limitarsi per ora a prescrivere ai signori elezionari, che devono formare il bossolo della magistratura, a non includere nel medesimo tutti quei nobili che appariscono rei in processo ». La proposta del cavalier Gran Croce fu approvata quasi a pieni voti, ma fu magro trionfo, perché i Francesi tornarono presto, e se anche non fossero tornati, i semi gettati non potevano restare senza frutto. Le nuove idee si erano ormai troppo diffuse e troppo profondamente erano penetrate; l'amore della patria e della libertà si respirava con l'aria: i figli stessi dei più fieri e tenaci conservatori diventavano ribelli fin dalla fanciullezza. E ben ne ebbe manifeste prove in casa sua il Gonfaloniere Mamiani, che vide crescere a spiriti liberaleschi il primogenito Giuseppe, impiegato poi dal Governo del Regno italico nella vicina Sinigaglia; e visse tanto da vedere il secondogenito Terenzio, natogli appunto nel settembre di quell'anno per lui faustissimo della reazione austro-russa, imbrancato contro la volontà paterna coi liberali, tra i quali doveva riuscire uno dei più caldi e operosi. Non avrebbe però il buon conte Gian Francesco né pur immaginato che un suo figliuolo potesse aver parte principale in quel Governo del 1831, che affermò solennemente la decadenza perpetua del pontefice dal dominio temporale; ma la morte che lo colse a tempo gli risparmiò il dolore di vedere il suo Terenzio ministro dell'interno in un regime rivoluzionario.

Una iscrizione sepolcrale celebrandolo « uomo giusto integerrimo benefico, cittadino modesto probo operoso, suddito fedele de' suoi principi, zelatore caldissimo della religione », lascia intravedere nell'elogio la

mano ed il cuore del figlio filosofo e poeta; ma è veramente, come Terenzio la volle, « memoria né superba né bugiarda », poiché le virtù del gentiluomo pesarese non vi sono esagerate, mentre le parti sue che a molti potevano parere men buone sono accennate in modo che non tornano né a lode né a biasimo. Ad ogni modo poi è certo che, se il vecchio Mamiani fu rigido sempre verso i figliuoli, non ebbe per essi le asprezze che piacevano a tanti altri nobili padri, per esempio al suo coetaneo e parente Monaldo Leopardi;¹ ed anche è noto che i suoi rigori furono temperati dalle dolci amorevolezze della moglie, la contessa Vittoria Montani, per la quale i figliuoli nutrirono sempre sentimenti di affettuosa riverenza.

II

Delle cure che il conte feudatario di Sant'Angelo poté porre nell'educazione dei figliuoli non sappiamo nulla, e poco dei maestri ch'essi ebbero nella loro fanciullezza: in casa Mamiani era stato accolto, alla soppressione degli ordini monastici fatta da Napoleone I, un frate cappuccino, che vestitosi da prete aveva l'incarico di accompagnare al passeggio il piccolo Terenzio e il suo minor fratello Filippo; ma da lui i due ragazzi non potevano apprendere neppure i primi rudimenti

¹ La parentela tra i Leopardi e i Mamiani era per via di donne; ché l'una delle figlie di Giulio Montani sposò Gian Francesco Mamiani e l'altra, pare, un Antici di Recanati, e ne nacque l'Adelaide madre di Giacomo Leopardi. Ma cotesti particolari genealogici non sono ben chiariti: ad ogni modo è certo che Giacomo e Terenzio non erano veri cugini, come molte volte si è detto e stampato.

del leggere e dello scrivere, che ebbero invece da Francesco Scavolini.

Né la famiglia Mamiani, ricca di titoli e scarsa di fortune, anche per la recente spogliazione delle terre feudali e per le imposizioni forzate della Cisalpina,¹ si poteva permettere, come altre maggiori casate pesaresi, il lusso di mantenere precettori propri ai figliuoli. Credo adunque che il giovinetto Terenzio fosse avviato ai primi studi nel Ginnasio civico, che fioriva allora sotto la direzione onoraria del conte Giulio Perticari e del marchese Antaldo Antaldi; e v' insegnavano, tra gli altri, due preti, Alessandro Perotti, buon retore e facitore di versi latini di virgiliana eleganza, e Serafino Merloni, eccellente matematico che il Brunacci inutilmente avea tentato di trarre alla cattedra di calcolo sublime nell'università di Bologna.

Al piccolo Mamiani, che dimostrava ingegno svegliatissimo e tenace volontà di studioso, posero amore particolare, e gli furono larghi di consigli e di aiuti, i due nobili deputati al Ginnasio, il Perticari e l'Antaldi; dall'uno dei quali egli ebbe quasi un insegnamento complementare delle lettere, dall'altro esempi continui di rettitudine nella vita privata e civile: da tutti e due poi i primi conforti a serbare nell'animo liberi sensi. Era ancora giovinetto, allorché insieme con lo strepito delle armi murattiane corse per le terre dell'Italia centrale un fremito patriottico suscitato dalla speranza che, liberando il paese dalle inframmettenze

¹ Secondo il *Catasto pesarese* dal 1778 al 1801, Gian Francesco Mamiani aveva un estimo di scudi romani 4509, che porterebbe a una rendita, ragguagliata a moneta moderna, di circa tremila lire annue: ma non è da tacere che quell'estimo era basato sulle denunzie degli interessati, e in generale era alquanto inferiore al vero.

austriache e francesi, se ne potesse costituire un forte Stato indipendente. Mancarono, è vero, a cotesto moto sapienza di capi e prontezza di aiuti, ma l'impressione ch'esso lasciò nella gioventù romagnola e marchigiana fu grandissima; e le classi più elette furono da quel moto confermate nel desiderio di migliori sorti alla patria e nella ripugnanza onde si disponevano ad accogliere la restaurazione imminente del governo pontificio. Il Mamiani, non ostante l'odio del padre suo per qualsiasi politica novità, seguì quelle vicende con l'entusiasmo dell'età giovanile: negli eleganti ritrovi di casa Perticari ammirò le prestanti figure e lo splendore marziale dei generali napoletani, stringendo fin d'allora vincoli d'amicizia, che dopo vent'anni dovevano essere rinnovati in terra d'esilio, con il cavalleresco Guglielmo Pepe, e conobbe e amò altri di quei valorosi, come il D'Ambrosio e il Filangieri, cui la sollecita ospitalità di casa Antaldi leniva il dolore delle ferite toccate combattendo. Non so se quei fatti e quei capitani fossero capaci d'ispirare al giovinetto dei versi, o almeno la prosa di qualche orazioncella, come al suo coetaneo e parente confinato nelle paterne stanze di Recanati; ma se anche n'ebbe la intenzione (e la precocità dell'ingegno non fu nel Mamiani minore che nel Leopardi), non gli soccorse abbastanza la perizia dell'arte.

È noto ad ogni modo che nel 1815 Terenzio già scriveva versi; non era ancor ben sicuro nella sintassi e nell'ortografia, ma pieno di ardore per gli studi letterari: e il suo entusiasmo per la purezza e l'eleganza dello scrivere, di cui vedeva la somma perfezione nelle cosette del Perticari, era senza misura. Ho sott'occhio una lettera che il giovinetto conte scriveva al maestro in villa nell'estate di quell'anno, e non so

resistere all'idea di riferirne alcun tratto, per far vedere da quali umili principî movesse il Mamiani, che poi nell'età sua migliore, fu, se non grandissimo poeta e prosatore, come alcuno lo predicò, scrittore certamente non volgare, almen per certa nobiltà e signorile decoro del dettato. « Sovente ho raffrenato (così cominciava) la tentazione di scriverle, pure la brama di significarle i miei sentimenti di rispetto e di somma affezione, che sempre furono accolti da la più delicata cortesia, hannomi alfin risoluto ad importunarla co' miei insipidi caratteri. Quindi se io, non contento di quanto per lo addietro la ho tormentata, son giunto pur anche a frastornarla fra il sacro silenzio de' suoi libri, ecco io son pronto a chiederle scusa, fermissimo essendo di ottenerla; se poi qualche momento ella è pronta a donarmi (che per me fia il più prezioso del mondo), ecco un più splendido, un più gradito pegno della sua gentilezza, con cui ella si è degnata di farmi sempre più convinto ammirator dei suoi meriti ». Dopo questo proemiuzzo di scuse, seguitava il Mamiani dolendosi di non esser in grado di mandare al suo Perticari alcun buon saggio di studî letterari, stante la sua « insufficienza » a potergli « piacere scrivendo » o a « mettere in campo questioni letterarie o critiche le quali tocchino il punto »: pur si faceva coraggio a inviare al maestro una sua ode, « frutto assai tenue della lettura di Parini », confessando di non saper imitare il bello che non discerneva ancora e di esser riuscito solamente a « manierar quello stile, che un sì elegante poeta seppe adoprare con la somma semplicità e leggiadria ». Voleva, per conchiudere, che il Perticari, interrompendo « le tante occupazioni della sua Minerva », gli correggesse l'ode e lo chiarisse almeno degli « errori di lingua ».

L'ode, sebbene non pariniana altro che in certe inconcludenti imitazioni di frase, merita di esser conosciuta perché è il primo tentativo poetico del Mamiani che ci sia rimasto; come la lettera, ond'era accompagnata, è il saggio più vecchio del suo scrivere in prosa. Argomento, la libreria di Nice; metro, le strofette tetrastiche di settenari alternate di sdruccioli e di rime; e il pensiero fondamentale, che le signore debbono leggere buoni libri italiani e morali, non robaccia francese e volterriana, può anche lodarsi. Ma quale miseria di invenzione e di verseggiatura! Sentite:

Quai veggo nel più intimo
de' gabinetti tuoi
arche aurate, che adornano
le stanze degli eroi?
Di volumi pregevoli
son pur ricolme, o Nice;
fortunato quel genio,
che per questi è felice!

M'inganno, richiede il poeta giovinetto, o cotesti libri debbono saziare le tue *letterarie brame*, onde sei posta *tra le saccenti dame*? Pallade e Sofia sian dunque amiche al bel sesso; l'antica gloria *desti la genial tua penna*, o Nice:

Scorri tu ardita e libera
la Pelopea dottrina,
e del saper Menfitico
squarcia l'alta cortina,
O che del veglio aligero
nulla temendo i danni,
volin tuoi versi intrepidi
a battaglia con gli anni,
o che il tuo fervid'animo.....
canti gli amor, le inezie
dei torbidi sultani
o dei sacrati talami
i lussuriosi arcani.....

Ma tu invece preferisci i libri francesi, *che a te fregiarono i lidi oltramontani*, tu vuoi *interprete delle ciprie saette* il cantor dell'*Enriade*: ah no! non *aborrire il titolo di saggia e di pudica*, e invece di pascerli di tali letture, resta piuttosto nell'antica ignoranza.

Anche come cosa di ragazzo, l'ode era proprio intollerabile: fortuna che ode e lettera capitarono a Sant'Angelo che non vi era ancora il Monti, il quale vi giunse, per villeggiare col genero e con la figlia, qualche settimana di poi; chi sa se il grande poeta sarebbe stato tanto paziente che non rimandasse il ragazzo alla scuola d'abbecedario! Ma il Peticari gli riscrisse gentilmente, facendo toccar con mano all'amico che molto gli bisognava studiare ancora prima di tentar l'arte, e mescolando amorevolezze e conforti alle censure e agli avvertimenti sulla lingua e sullo stile. Il Mamiani non se n'ebbe a male, tanta dovette esser la buona grazia del suo censore, ma gli rispose subito, pieno di gratitudine e di ammirazione: « Corrispondere, diceva, a delle inchieste inopportune e soverchie, questa è massima cortesia, ma far più di quanto vien domandato, e dar consigli con fraterna amorevolezza e con un sale veramente aristotelico, è questo un tratto che sorpassa ogni espressione di ringraziamento e di gratitudine. Io non cerco più suffragî, la mia sorte letteraria non potrebbe comparirmi in aspetto più favorevole. Oh! che lettera, oh! che momenti furono quelli, che dedicaronsi a tal lettura: io la trascorsi più volte né mai mi fui sazio. E che mi valse il poco studio, che avea speso nel consultare un qualche Aristarco di eloquenza e di poesia, se una lettera ha saputo disgradare *tutte le rettoriche e le poetiche dell'universo* »?

Il fatto è che i buoni consigli del Peticari ebbero

sugli studî del Mamiani giovinetto un'efficacia assai benefica: per essi egli fu avviato alla lettura dei migliori scrittori italiani, per essi abbandonò il Cesarotti, raccomandatogli già dai suoi primi maestri, e per orrore dei francesismi e dei barbarismi cercò Dante e il Petrarca e i prosatori del Cinquecento. Così la sua mente si venne fortificando di più vitale nutrimento di pensiero; il suo scrivere si fece più perspicuo e corretto; e la varia e pieghevole natura del suo ingegno si disponeva a dar frutti meno acerbi che non fosse stata l'ode suggeritagli dalla lettura del Parini. In quei mesi che seguirono alla lettera consigliatrice del suo Peticari, il Mamiani dovette esercitarsi senza posa nello studio dello scrivere, perché poco dopo egli si trovò in grado di dar di sé un saggio notevole con una dissertazione sulla poesia musicale, ch'ei fu ammesso a recitare nell'Accademia Pisaurica.

III

L'Accademia di Pesaro, ristorata nel tempo del Regno italico, era una delle rocche in cui si era incastellato il classicismo, e fu lungamente il principal centro di irradiazione della coltura marchigiana e romagnola; coltura varia e molteplice, alla quale conferirono serietà e splendore la dottrina archeologica di Bartolomeo Borghesi, la filologia di Giulio Peticari e di Girolamo Amati, la critica letteraria di Salvatore Betti, la latinità elegante di Cesare Montalti e di Luigi Cissostomo Ferrucci, la filosofia civile di Terenzio Mamiani. Ma il primo esperimento che il Mamiani diede di sé nell'Accademia fu intorno a un argomento letterario, poiché il 3 febbraio 1816 ei fu ammesso a leggervi una sua dissertazione *Sulla poesia musicale*. La scelta del-

l'argomento poté, se non m'inganno, esser suggerita dal grido grandissimo che già avevano suscitato per tutta l'Italia le musiche di Gioacchino Rossini, al quale l'Accademia della sua città natale decretava in quel tempo speciali onoranze; e forse la tornata, in cui il giovine conte lesse la sua orazione, fu tutta consacrata a celebrar di prose e di versi la gloria nascente del cigno pesarese.

Qual ne fosse l'occasione, il Mamiani, come era naturale in un allievo del purissimo Perticari, si accinse a trattare il suo argomento in relazione con la questione che allor si dibatteva intorno alla lingua e con la necessità di rinnovare la tradizione dell'uso paesano; né a un tal procedimento egli si sarà volto solamente per dar nel genio degli accademici illustrissimi che degnavano farlo della lor compagnia, sì piuttosto perché rispondeva all'ordine di idee e di studi in cui si affaticava. Cominciò adunque il giovane oratore rallegrandosi dell'opera dei puristi per la restaurazione della buona favella, e lamentando, non senza inevitabili esagerazioni, l'abuso della modernità che avea guasto il sangue e i nervi della lingua nazionale. « Non avvi omai letterato italiano (son queste le prime parole) che non soccorra della sua opera la quasi inferma nostra favella; onde può forse chiamarsi estinto il genere di que' malvagi scrittori, che, dimentichi della proprietà dei vocaboli, delle belle forme e de' corretti costrutti del dire, moveano per la loro ignoranza una sorda e miserissima guerra a questo nostro divino linguaggio, onde fra le tante perdute glorie ci mancasse perfino quella delle nude parole; accusando di pedanti que' pochi, che alla meditazione delle opere de' nostri padri volgeansi, di que' primi cioè, che le diedero forme e nervi nel modesto Trecento, e di que' secondi, che le ag-

giunsero gentilezza e copia nell'aureo Cinquecento. Onde avvenne che i nostri miseri giorni tutti eran pieni di corruzioni, di licenze, di ardiri, che fuggivano ogni misura. Talché lo idioma italiano avendo già perduto quanto avea di puro, di natío, di evidente, si era tramutato in un gergo, nel quale pe' futuri tempi i nostri nepoti (se un argine a tal corruzione non si stabiliva) avriano saputo appena riconoscere gli ultimi delineamenti della sua antica nobiltà ». Preso in tal modo l'aire, il Mamiani si scagliava con veementi parole contro i corruttori del buon linguaggio antico, pigliandosela specialmente col povero Cesarotti: « Tali frutti amarissimi (esclamava) cogliea questa turba di poveri ingegni dalle strane dettature galliche, alemanne e caledonie, e da quel linguaggio novissimo a noi proceduto dalla padovana Babele, non inteso da chi lo scrive e lodato da chi non l'intende. Perocché lo stile de' classici accanto a questo è come una Venere di Fidia cinta di un sottil velo e con le trecce annodate per cerchi d'oro, posta da canto ad un'inglese miniatura di una Miledi in rotondo guardafante e in grande cuffia sventolante di nastri e di penne, che un vascello rassembri colle vele spiegate al vento ». Per fortuna, continuava il Mamiani, è sorta ai giorni nostri una nobile scuola intesa a ricondurre gl'Italiani all'uso della miglior favella dei padri; e al quesito proposto dall'Accademia mantovana circa le cagioni e i rimedi di tanta corruzione, molti dotti hanno risposto « con profondi pensamenti » additando le une e gli altri. Se non che nessuno ha avvertito come una delle fonti onde maggiori mali procedettero sia stata e sia l'opera in musica; la quale io voglio considerare in quanto è « uno strumento che recò danni gravissimi ed universali alla favella ». Sia scusato il mio discorso: « e voi, o sa-

pienti accademici, non avrete a maravigliarvi, se io non oso in quest'oggi favellarvi di lettere; ed in vero non è già questo un leggiero ardimento, poiché non avvi cosa che tanto sconcia apparisca, quanto che lo imperito discepolo i suoi maestri voglia istruire; e però incolpatene il vostro animo generoso, il quale a proprio onore recandosi ogni maniera di civiltà è politezza non isdegna d'inchinarsi alle rozze parole di un imberbe ed indotto ».

Della sostanza di questa dissertazione, con la quale il Mamiani fece il suo ingresso solenne nella società letteraria, basti un piccolo cenno, come di cosa che per sé è tenuissima. Il concetto fondamentale è questo: « La moderna opera in musica è sommamente perniziosa alla lingua, perché gli errori della sua poesia rapidamente e con sommo ardore si accolgono dalla moltitudine, ed ella così gli accoglie perché sommo diletto e commovimento riceve dalla musica ». Per dimostrare la sua tesi, il Mamiani s'intrattenne a lungo sugli effetti dell'armonia sull'animo umano, derivando dalla filosofia, dalla mitologia, dalla storia ragionamenti ed esempi, che saranno stati anche, se si vuole, una inutile mostra di erudizioni accattate, ma che provano ad ogni modo come il giovinetto disserente avesse saputo tesoreggiare gl'insegnamenti ricevuti e fosse già in grado di ordinare con sufficiente facilità le sue cognizioni in sostegno di un concetto originale e sapesse ormai esporre i suoi pensieri in forma non volgare. Noto è il lungo ragionamento sui modi per cui il teatro può riuscire un mezzo di corruzione del linguaggio nazionale; meno opportune le digressioni sulla poesia drammatica degli antichi e dei cinquecentisti; disegnato con certa franchezza l'elogio del Metastasio, senza tacere o attenuare i difetti della sua

poesia melodrammatica. L'esagerazione rifà capolino nelle pagine ov'è descritta la decadenza del dramma per musica dopo il Metastasio e propugnata la necessità di risollevarlo a migliori sorti il teatro nazionale; ma si intende facilmente, chi pensi che il Mamiani non vi considerò altro che la lingua e che egli parlava innanzi a puristi rigidissimi: ai quali fece ascoltare, concludendo, la versione di un inno arabo,¹ perché vedessero « come tra le stesse nazioni barbare si è creduto che la poesia musicale fosse uno dei più potenti ed alti mezzi, pei quali operar si possano prodigi nella comunanza civile ». ²

Per il suo discorso accademico il Mamiani ebbe plausi ed incoraggiamenti; non credo che se ne compiacesse invece il padre suo, cui i circoli frequentati dal figlio poco garbavano, come quelli ch'erano, agli occhi suoi, inquinati di liberalismo. Però il buon vecchio venne pensando al modo di sottrarlo ad ogni pericolo e decise di mandarlo a Roma, perché i suoi ardori patriottici e letterari si temperassero un po' tra le nere sottane delle scuole ecclesiastiche. E la decisione paterna fu tenuta nascosta a Terenzio fino a che fosse venuto il momento di recarla ad atto; tanto è vero che il 21 ottobre 1816 il giovinetto, ignaro della sorte che l'aspettava, scriveva allegramente al Perticari a Milano, intrattenendolo di cose letterarie, dicendogli che si era messo a studiare il volgarizzamento delle Vite dei Santi Padri e raccomandandosi che *umiliasse* i suoi ossequi

¹ Il Mamiani certamente non tradusse l'inno dal testo arabo; ma da una versione francese.

² Di questa orazione del Mamiani sulla poesia musicale fa appena un cenno il suo maggior biografo (D. GASPARI, *Vita di T. M.*, Ancona, Morelli, 1888, p. 10), ma egli non la lesse di certo: n'ho trovato l'autografo fra le carte di Giuliano Vanzolini.

alla bella Costanza e al *cantor di Bassville*; sola ragione di sconforto era per lui la lontananza dell'amico: « Io me la passo non lietamente perché privo del mio censore e del bacio dell'incoraggiamento, tuttavia, non mancandomi la società de' morti, me ne sto almeno tranquillo ». Ma la tranquillità fu bruscamente interrotta dall'ordine del padre di prendere la via di Roma.

IV

A Roma giunse il Mamiani la sera dell'8 novembre, e forse in una disposizione di animo che gl'impedì qualunque entusiasmo di ammirazione per la città eterna. Il suo primo pensiero corse al Perticari, che era ancora a Milano nella dolce compagnia del suocero famoso: « Io non respiro più l'aere paterno (così gli scriveva il giorno di poi), ma quello del Tevere, così i miei genitori hanno deciso de la mia sorte: sono giunto ieri a sera in questa gran capitale, e oggi non tardo di conferirlo a quell'amico, che tanto mi monta in superbia. Dunque io lo perdo? sono cessate per me le sue non meno dotte che gentilissime conferenze? Il Cielo mi ha invidiato questa fortuna, ma il Cielo non vorrà togliermi la speranza di rivederla. In quale oscurità si rimangono i miei poveri studî, senza il mio censore, il mio Mecenate! lo la prego per la soave nostra amicizia di provvedere in parte alla mia perdita, raccomandandomi a taluno de' letterati romani ». Il Perticari, che nel carteggio fu sempre trascurato perfino col suo Monti, non rispose; ma Terenzio non aspettò le sue commendatizie per imbrancarsi coi letterati di Roma; e non era passato un mese che scriveva di cortesie accoglienze fattegli dal Borghesi e dall'Amati. « Il signor Borghesi mi predica tutto giorno, oltre gli

studî filologici, la sua diletta numismatica e lapidaria, due austere sorelle che per anche mi sono avare della loro bellezza: io in contraposto gli vo ripetendo i sacri nomi di Dante, di Petrarca, de' classici di lingua nazionale, e dell'altre poche cose, che alquanto assaporo ». Si tuffò nella paleografia e nello studio degli antichi testi volgari, esercitandosi a trascrivere e descrivere codici nella Vaticana, e fu in grado di mandar presto al Perticari un saggio delle sue fatiche, una inedita canzone di Francesco Aretino; ma la poesia moderna aveva pur sempre per il Mamiani i piú grandi allettamenti: « le commetto (cosí finisce una sua lettera) i miei ossequi al cantor di Bassville, che ora viene a visitare le umili piaggie dell'Isauro, le quali spero che sentiranno la presente Divinità ».

Carteggiando con il Perticari e con altri amici pesaresi il Mamiani consolava in qualche modo la tristezza della vita romana, che fu per lui una specie di relegazione. In Roma rimase dall'8 novembre 1816 al 15 settembre 1819: affermano i suoi biografi che egli era entrato in un collegio ecclesiastico come scolare, chi dice al Collegio Romano, chi al Nazzareno, e raccontano aneddoti della sua vivacità e indipendenza di spiriti; ma la cosa è ben lungi dall'esser chiara, e sembra anzi che il Mamiani stesso da vecchio si compiacesse di lasciar che s'abbuiasse. Il vero è che Terenzio, per quanto ritraggo da testimonianze autorevoli, fu mandato a Roma a far da ripetitore o istitutore nel Seminario dell'Apollinare o Seminario Romano, che Pio VII aveva affidato ai Gesuiti, e dal Seminario Romano sono datate molte sue lettere di quel tempo. Dalle quali per altro si raccoglie che al giovine maestrino era lasciata una certa libertà di frequentare le dotte brigate romane, libertà di cui egli

si valse con molta larghezza per riprendere le sue letterarie conversazioni col Perticari, allorché il filologo pesarese, sospinto dai desideri della consorte e dagli inviti dei promotori del *Giornale arcadico*, si trasferì nel 1818 in Roma.

Di questa andata dei Perticari a Roma il nostro Terenzio aveva avuto speranza fino dai primi giorni del 1817, e n'aveva tratto motivo a scrivere lettere caldissime all'amico suo e maestro, perché s'affrettasse; era arrivato perfino a infiorargli le lettere di ariette metastasiane e di arcaiche eleganze. Così il 22 gennaio:

« Ah! la gioia è così rara,
così breve è il nostro bene,
che a soffrir mai non s'impara
le sorprese del piacer.

Difatto in qual modo io posso raffrenare il trasporto della certa speranza di riabbracciarla fra poco? nel pensare che solo alquante lune mi disgiungono da lei; dunque la voce ascolterò del mio caro Giulio? contemplerò quel nobile volto, che ho così impresso nel core? novamente penderò da le sue labbra? Ma sogno? malediro? ah! non deliro, non mente quel labbro che mi ha parlato; ecco dunque compiti i miei voti, eccomi al colmo della felicità, torna, già torna l'amico mio, il mio Mentore, il mio Duca, il mio tutto. Che siete voi ora, o teste coronate, in mezzo alla frequenza della corte, al fraudolento oro, a li non meritati omaggi? Io vi compiangio, e passo; ben altra è la mia sorte fra queste mura: tranquillo di animo, verde di età, non pigro di mente mi vivrò d'accanto a un uomo del secolo, che ha la doppia gloria de la scienza e de la virtù. Già mi figuro li dolci *baciari* e li convenevoli *abbracciari*, già.... ma basta che è troppo lusinga.

ghiera per me quest'idea e trascorro fuor di cammino ». L'entusiasmo del giovinetto non apparirà fuor di proposito, se si pensi ch'egli in Roma era come in un doloroso esilio, cui accresceva tristezza il vivere tra le pareti di un collegio ecclesiastico, sotto la disciplina non ferrea, ma uggiosa della Compagnia di Gesù. Poteva, è vero, uscir liberamente per recarsi alla Sapienza o nelle biblioteche; poteva frequentare le erudite compagnie del Borghesi e dell'Amati, sebbene dell'uno gli fossero a noia i troppi discorsi di archeologia e l'altro lo venisse burlando della sua imperizia paleografica. Ma con Giulio Perticari sarebbe stata tutt'altra cosa: la dottrina filologica si sposava in lui al gusto dell'arte, la filosofia dava la mano alla poesia; e poi era uomo amabile nella conversazione, e seco si sarebbe portato quel fiore di coltura e di bellezza che era Costanza Monti. Il povero Terenzio aveva ben ragione di sospirare la venuta degli amici pesaresi, egli che come consolazione alla sua solitudine implorava una visita di Marco Procacci, buon uomo e non incolto di lettere, ma tanto da meno del suo nobile concittadino.

Il Perticari giunse a Roma con la moglie nel novembre del 1818, e vi fermò sua dimora, festeggiatissimo da tutti i letterati. Se non che il diletto che il Mamiani traeva dalle conversazioni con lui non durò a lungo; il genitore da lontano vigilava, o vigilavano per lui i reverendi padri dell'Apollinare; e quando parve che il giovine pesarese si fosse sottratto un po' troppo alle loro regole, fecero sì ch'ei fosse richiamato in patria. Non gli fu dato tempo né pur di salutare gli amici, da cui con grande dolore si allontanava; fu molto se poté scrivere una lettera d'addio al suo Perticari. « L'amico vostro e non della ventura (così il 15 settembre 1819) si trova astretto a partire in questa notte,

senza godere il sommo bene di rivedervi; i miei tiranni me l'inibiscono, ed io mi trovo in circostanze tali da non aver coraggio di contraddirli; poich  mio padre mi ha inviata una lettera di terrore, ove per le mie sognate insubordinazioni giunge a minacciarmi, in caso di ostinatezza, la forza pubblica, la quale, dice egli, sapr  pormi un freno di ferro. Addio dunque, e senza abbracciarvi, addio; vado incontro alla collera paterna, ma non meritata certo; non sono tranquillo, per  neanche oppresso, essendoch  la vile fortuna non esercita impero sull'animo dei non vili. Quello solo per cui piango nel fondo del cuore   il non potervi neppure imprimere il bacio dell'amicizia: oh! sofferenza. Li disturbi, nei quali mi sono trovato in questi giorni, mi vietarono di compire la copia esatta del mio lavoro; al primo ordinario ve la fo giungere da Pesaro, non dubitando punto della vostra generosit , con cui supplirete a' miei bisogni. S , carissimo e venerabilissimo amico, fate che almeno non soffra il titolo d'ignorante del quale mi accusano. Salutate in mia parte la vostra amabile signora, tanto benigna verso me, salutatemi Biondi, Amati e gli altri a' quali non sono discaro; sapranno forse compatirmi, e questa speranza mi   assai consolatrice. Addio di nuovo; seguite a onorarmi della vostra amicizia, e se ho lo sdegno addosso di tutti quasi i miei, mi conforti l'idea di essere amato da un Peticari ». Questa lettera ci dipinge assai bene lo stato dell'animo del giovane Mamiani, e come egli lasciasse Roma senza alcuna speranza di trovare in Pesaro efficaci conforti alla sua tristezza.

V

Giungendo in patria Terenzio avr  ricevuto i rimprotti paterni con quella malinconica serenit  che era

in lui abituale; di distrarsi non c'erano molte occasioni, salvo la caccia sulla marina e qualche rappresentazione teatrale; ch  anche le tornate accademiche gi  si venivano diradando, e agli stud  mancavano i promotori principali.

S'innamor : dicono i biografi, di una giovinetta, e certo assai giovine di et  era la donna; ed anche, scrisse pi  tardi il Mamiani medesimo, *di grande animo, bella soave virtuosa, del cui ingegno nulla era insperabile*:¹ ma era gi  maritata, e tutti sanno a Pesaro che l'amata di Terenzio fu Cintia Baldeschi moglie di Giovanni Battista Passeri. Per lei adunque il continuo reduce da Roma s'infiamm , e scrisse versi d'amore, petrarcheggiando; e l'amore gli fece parer meno amara la morte che accadde in quel tempo di Filippo Ronconi, stato suo esortatore e prima guida agli stud  filosofici, e la pi  grave perdita ch'ei fece, indi a due anni, dell'amico Giulio Perticari. Ma anche le gioie dell'amore non furono durevoli: la bella donna inferm , e mori nel fiore degli anni il 21 marzo 1826. Percosso cos  vivamente nei suoi affetti il Mamiani, che nel frattempo si era venuto riconciliando col padre, ottenne il permesso di recarsi a Firenze, donde dopo qualche tempo scriveva a un amico, giustificandosi di un lungo silenzio: « Io non avea presso voi tali titoli da meritarmi una s  calda affezione quale voi mi dimostrate; sia benedetta dunque la vostra bell'anima che sa tanto penetrarsi dell'altrui disgrazie: cos  spero mi vorrete condonare l'inurbano mio procedere riflettendo appunto al mio stato, il quale   di pre-

¹ Nell'epigrafe funeraria che il Mamiani dett  per l'amata donna   che leggesi in una *Scelta d'iscrizioni moderne in lingua italiana* da lui stesso procurata (Pesaro, Nobili, 1829, pag. 114).

sente travagliatissimo, né io potrei tollerarlo se non isperassi nel tempo medicatore d'ogni profonda piaga dell'anima ». La società letteraria che si raccoglieva intorno al Vieusseux, la collaborazione all'*Antologia*, gli studî ripresi della filosofia e dell'arte dissiparono presto la tristezza del Mamiani, e dell'amata donna non sopravvisse se non l'eco festosa della sua voce riso- nante in uno degli idilli del giovine poeta.

Ma il padre di Terenzio seguiva da Pesaro la vita del figliuolo e gli spiaceva di saperlo nell'intimità con tante brave persone, tutte intinte della pece liberalesca: i nomi del Tommaseo, del Leopardi, del Capponi, del Niccolini, del Colletta, del Giordani lo spaventavano; tanto ch'egli un bel giorno scrisse al figlio un ordine perentorio di allontanarsi da Firenze. Di tornare a casa sotto la paterna autorità il Mamiani ormai non se la sentiva più; e invece di riprendere la via di Pesaro, si recò a Torino, dove ebbe e tenne l'incarico di professore di lettere nell'Accademia militare per oltre un anno: fino a tanto cioè che la morte del padre, accaduta il 14 novembre 1828, lo richiamò in patria.

VI

Resi alla memoria paterna quegli uffici di pietà che l'affetto filiale suggeriva, i fratelli Mamiani dovettero pensare a dare un po' d'ordine e di assetto migliori agli affari domestici. S'agitava ancora in corte di Roma la questione del feudo di Sant'Angelo, a al fine di procurarne una soluzione favorevole, Terenzio mosse a quella volta e si trattenne nell'eterna città più di tre mesi, dal luglio all'ottobre del '29. E furono tre mesi di buona vita e onestamente lieta, nella compagnia di artisti e di letterati, nell'ammirazione dei

monumenti, nella meditazione e nello studio; tre mesi quali Terenzio non avea mai goduti, finché di ogni suo passo, direi quasi di ogni suo pensiero, era stato vigile custode e censore il padre. Cominciò allora a notare in un diario ciò che vedeva e sentiva, perché « la memoria de' fatti è gran parte di nostra vita »; e da questo diario, che meriterebbe di esser pubblicato, si posson spigolare notizie singolari, non pur degli intimi pensieri e affetti del Mamiani, ma anche sulla vita romana di quel tempo.

Gran parte n'erano anche allora gli artisti; e Terenzio ne cercò l'amicizia, per raccogliere dalla loro bocca impressioni e giudizi in servizio alle sue teorie estetiche. Fu felicissimo quando lo scultore Benaglia gli fece conoscere il Thorvaldsen: « Dimostra (segnava nel diario) circa sessant'anni¹ e la sua fisionomia esprime un sentire profondo e riconcentrato. Quanto è più semplice, modesto e affabile che il marchese Canova! Il suo vestire non è oltre il decente: graziosi per altro e gentili i modi ». Più di questa prima impressione è notevole il racconto che il Mamiani, sotto la data del 9 settembre, fa intorno allo scultore danese, dopo un'altra visita, anche per alcuni particolari che non occorrono nelle biografie: « Sono ito con l'amico Benaglia allo studio del famoso Thorvaldsen; può dirsi agli studi, perché vi hanno più sale e camere in luoghi distinti, ma prossimi, e dovunque sì gran numero di modelli e marmi che ne son coperte le pareti e quasi impedito l'andare. L'amico artista

¹ Infatti era nato a Copenhagen il 19 novembre 1770: per la piena intelligenza di ciò che ne dice il Mamiani si veggano le biografie dello scultore danese del THIELE e del REUMONT, e specialmente il libro del HILLERUP, *Thorvaldsen e le sue opere* (Copenhagen, 1851-56, quattro volumi).

aiutavami a discernere or le bellezze or gli errori, che pur non mancano in qual sia opera d'ingegno.... Qui dirò della vita del Thorvaldsen cosa che dimostra la volubilità della sorte e quanto essa sia arbitra della reputazione degli uomini e degli artisti in ispecie. Venne Thorvaldsen di Danimarca a Roma pensionato, non so se dal principe o dal comune della patria. Era ivi scultore in legno. Studiò sull'antico indefessamente; e trovato che i bassorilievi non serbavano affatto presso i moderni la semplicità e severità dei greci, vi si adoperò assai felicemente. Non pertanto passarono 25 anni della dimora in Roma senza che traesse lucro alcuno dallo scalpello, né riputazione pure. Avea qualche scarso elogio dagli artisti e nulla più. Suppliva al bisogno suo una donna popolana, già maritata a un ministro di Germania, il quale partendo l'affidò al giovine scultore. Il ministro avea condotto innanzi altro maritaggio, quindi Thorvaldsen prese a domesticamente vivere con tal donna, né sposa né donzella né vedova, e fu padre d'una fanciulla tuttor viva. Daru, ministro di Francia sotto l'impero, commise in Roma a più scultori molti fregî e rilievi per ornamento del palazzo che fu detto allora del re di Roma. Thorvaldsen, presentato e lodato dal Camuccini, fu scelto a scolpire il Trionfo d'Alessandro. Dimostrò qui assai chiaramente l'ingegno suo, e cominciò a spargersi voce che il Thorvaldsen riformava il rilievo così felicemente come Canova la statua. Allora si pose gran pregio ad altri rilievi per l'addietro fatti da lui e ora celebratissimi, quali sono il Rapimento di Briseide e la Preghiera di Priamo ed Achille.¹ Tuttavia le commissioni

¹ Chi voglia conoscere i lavori dello scultore danese cerchi la *Intera collezione di tutte le opere di Thorvaldsen* (Roma, 1831 117 tavole, con dichiarazioni di M. Missirini).

e gli utili della sua nuova fama sopraggiunsero più tardi, e allorché il Papa rivenne in Roma, Thorvaldsen lavorò intorno quelle figure di stracci che abbellivano i colonnati e gli archi di trionfo, a ciò astretto dalle necessità della vita. In quel tempo udì il Benaglia dalla bocca di lui una confessione, che tutto quanto avea nello studio già bello e compiuto giacea non guardato e non compro da alcuno: pochi anni appresso furono richieste a gara le opere sue meno belle e de' suoi primi anni.... Oggi è ricco, onorato, venerato quasi, e i principi sono i suoi ammiratori ». In altre di queste ricordanze, scritte così come la penna gettava, il Mamiani tratteggia conversazioni letterarie e feste scolastiche, passeggiate mattutine e moti intimi dell'animo; sempre con grande sincerità e in forma spigliata e briosa. Non riferirò, perché troppo lungo, il ricordo degli inganni sui quali fu formato il famoso processo per l'invenzione del corpo di san Francesco; sì piuttosto la memoria ch'ei fece il 2 ottobre dell'ingresso di Francesco I in Roma: « Si attendeva il re di Napoli circa le diecianove d'Italia, ma è giunto questa sera verso l'un'ora. Questo branco di stupidi ha però avuto sofferenza di aspettarlo, ciascuno fermo in piedi lungo la strada di S. Giovanni e con l'ansioso desiderio con che avrebbe atteso una volta Cesare o Pompeo trionfatori della Gallia e della Cilicia. La notte avendo impedito di godere del nobile viso di S. M. podagrosa, sonosi uditi fra lo scoppio degli applausi alquanti fischi ed ingiurie romanesche. Le altre contrade parevano spopolate, e le carrozze de' più cospicui e brillanti signori eran tutte in file al luogo medesimo ».

Due giorni dopo l'ingresso di S. M. Siciliana, il Mamiani lasciò Roma, e appena giunto in Pesaro fu

ripreso dall'abituale tristezza; dalla quale non valsero a liberarlo né le nozze della sorella Virginia, né le cure date con Francesco Cassi al disegno d'istituire un Liceo scientifico e letterario, né gli amori più o meno casti ne' quali s'involse. Era stimolato da una ardentissima sete di gloria, e non aveva fiducia nelle sue forze; anche la debolezza fisica si convertiva in una cagione di continuo tormento morale, né gli giovava l'esercizio « di spaccar legna » per guadagnare un « poco di energia muscolare » o il tirar di scherma con un amico letterato, Odoardo Machirelli. S'arrovelava per le censure date dai giornali alla sua *Scelta d'iscrizioni moderne*, gli bruciavano le « stentate lodi e acerbe critiche », onde Salvatore Betti avea annunziato l'inno a S. Raffaele, pubblicato per le nozze della sorella. Per uscir dalla volgare schiera, nella quale gli pare di esser lasciato a torto, si propone « un genere di lirica affatto nuovo che dovrebbe rappresentare le passioni e i concetti che or son comuni a tutta l'Europa civile: lo stile deve essere forte ardito figurato, ma insieme facile e aperto all'intelligenza dei più »: ma non ne fece altro. E continuò a sentirsi infelice; sì che leggendo la notizia della morte d'Antonio Gaulmier, poeta francese, scriveva: « Per Dio! quale rassomiglianza con le mie condizioni. Ardeva dell'amore della gloria e non l'ottenne! morivane di dolore.... Non conobbe l'arti misere pedestri adulatrici delli scritturelli che s'accattano fama con raccomandarsi a' giornalisti, a gran dame ecc. L'Accademia non premiò e non menzionò una sua poesia: non dette torto all'Accademia, bensì a sé stesso: vedeasi d'innanzi infiniti che valeano pur meno di lui.... Insomma tutto simile ». Veramente il Mamiani correva un po' troppo affermando tanta conformità tra la sua condizione e

quella del poeta francese, cui fu Musa il dolore di disperati amori;¹ ma la presente tristezza del marchigiano, sebbene procedente piuttosto da cause interiori, lo traeva spesso a giudizi esagerati.

A interrompere al Mamiani gli ozî e le meditazioni pesaresi vennero i moti del 1831, dei quali è nota la storia e conosciuta la parte grandissima ch'egli vi prese: qui però l'abbandoniamo, anche perché la rivoluzione lo trovò sulla soglia della seconda età della vita. La giovinezza del Mamiani era finita: l'uomo, maturo di anni e di consiglio, si accingeva a battere la via dolorosa dell'esilio. Lo cacciavano d'Italia le ire implacabili della corte di Roma; e Roma, che lo rivide insignito di altissimi officî politici nel 1847 e nel 1870, plaudiva, or sono tre anni, innanzi al monumento levato al Mamiani per segno della sua gratitudine verso uno dei più forti propugnatori della sua libertà.

¹ Si vedano le *Oeuvres posthumes* d'A. E. GAULMIER (Parigi, 1830, tre vol.).

TERENZIO MAMIANI IN ESILIO

I

La mattina del 25 marzo 1831, i membri del Governo delle provincie unite italiane, che fuggendo innanzi agli Austriaci incalzanti si erano pochi giorni prima ridotti da Bologna in Ancona, si raccolsero a consiglio e presero una gravissima deliberazione, la quale poi fu dagli storici del nostro Risorgimento giudicata variamente. Abbandonata l'idea della resistenza armata, che in quello stato delle cose e degli animi era o pareva impossibile, fu proposto e dopo lunga discussione accettato il partito di venire a patti col Legato pontificio, il cardinale Giovanni Antonio Benvenuti, e di rimettere nelle sue mani l'amministrazione dei paesi insorti, pur che fosse accordata una generale amnistia a tutti coloro che avevano in qualche modo partecipato alla rivoluzione. Il cardinale promise, e per sé e nel nome del papa; tanto che il giorno di poi fu sottoscritta e pubblicata la capitolazione di Ancona, ultimo atto del Governo delle provincie unite, sorto tra il plauso e le speranze delle Romagne, delle Marche e dell'Umbria e durato meno di due mesi! Terenzio Mamiani, giovine allora poco più che trentenne, il quale nel breve periodo rivoluzionario aveva con mano ferma e sicura retto il Ministero dell'interno, si

rifiutò di apporre il suo nome a quella capitolazione, parendogli che fosse « atto indegnissimo » e « troppo misera risoluzione »; e ben prevedendo che le promesse del Legato non sarebbero state mantenute, si dispose con altri patrioti a prendere la via dell'esilio. Noleggiarono a questo fine il brigantino *Isotta*, capitano Sante Lazzerini, perché li trasportasse a Marsiglia, e vi s'imbarcarono in numero di novantasette,¹ quasi tutti romagnoli e modenesi: v'era il fiore del patriottismo, dell'ingegno e del valore; ché, oltre al Mamiani, cercavano scampo su quella nave Antonio Zanolini, Antonio Silvani, Pio Sarti, Francesco Orioli, Carlo Pepoli, Pietro Petrucci, stati tutti in alti uffici del Governo rivoluzionario, e i generali Zucchi, Ollini, e Olivieri, gloriosi avanzi del vecchio esercito italico. Partirono la sera del 28 marzo, ma il capitano della nave non seppe, o non volle, condurli a salvamento, e trasse l'*Isotta* nelle acque di Loreto, dove il giorno seguente fu catturata da una corvetta austriaca: i fuggiaschi spogliati delle cose loro e incatenati brutalmente, e, che fu peggio, scherniti e insultati dal famigerato barone Flaminio Baratelli, furono trascinati a Venezia e rinchiusi nel forte di Sant'Andrea al Lido; donde poi, di lì a poco, furono trasferiti nelle carceri pestifere di San Severo, memori ancora dei patimenti sofferti dai repubblicani cisalpini nel 1799.

Al momento dell'arresto il Mamiani aveva vedute « lacerate, disperse e gettate al mare », come egli stesso narrò, « presso che tutte le sue carte », tra le quali quattro inni sacri da lui poco innanzi ordinati per la stampa; ma gli era riuscito di salvare un libretto, carissimo al suo cuore, come quello in cui era

¹ Si veda in fine la nota A.

venuto notando ricordanze intime e impressioni e memorie di luoghi veduti e di persone conosciute: giunto ch'ei fu a Venezia, il libretto gli fu sequestrato, e trapassato da una cordicella fermata all'un dei dorsi con un bel bollo in ceralacca della « I. R. Direzione generale della polizia nelle provincie venete », fu dato a leggere a un poliziesco e attento revisore, il quale con industria grandissima vi contrassegnò di matita rossa i passi accennanti a sentimenti, a relazioni, a fatti politici, forse per trarne materia al processo che ei credeva doversi fare, o più probabilmente per raccoglierne indizi da segnalare al Governo pontificio sugli amici dei poveri profughi romagnoli. Come il Mamiani riavesse questo suo libretto di ricordi, non m'è riuscito di sapere; certo non gli fu per allora restituito, ché egli non avrebbe mancato di registrare nelle molte pagine bianche le impressioni di carcere e la notizia delle sue posteriori vicende, almeno sino al momento che poté toccare la terra ospitale di Francia.

Ad ogni modo, giacché m'è occorsa opportunità di citar di nuovo questo libretto, aggiungerò che il Mamiani cominciò a scriverlo in Roma per solo suo « piacere e utile », avendo considerato che « la memoria de' fatti è gran parte di nostra vita, la quale molto più si prolunga nel passato per la reminiscenza che nel presente »: si apre con la descrizione di una passeggiata mattutina al Pincio, e per un pezzo seguita con ricordi che sono altrettanti quadretti còlti sull'atto e resi con tóccchi felici della vita romana in quel tempo, e che insieme rivelano come sin d'allora il contino marchigiano, discendente d'una famiglia di feudatari rovereschi e di cortigiani medicei, avesse l'anima aperta a tutte le ribellioni del sentimento artistico e politico. Riferirò qualche tratto più singolare; sotto la data del

31 agosto 1829 si parla di una festa scolastica, così: « Sono ito appresso desinare al Collegio de' nobili, ove è stata un'accademia letteraria, cioè poetica di nome, dei signori convittori; solite inezie: musica, sonetti, terzine, ottave, versi latini, e anche greci, che Dio il perdoni loro; tutta roba de' reverendi padri fatta imparare *ad verbum* a quei poveri papagalli. Molti porporati v'assistevano e frati d'ogni colore. Lo stemma accademico è un cuor di Gesù, che risplende su d'un giardino e fecondane i germi preziosi, cioè raponzoli e zucche e talvolta susine col verme dentro ». Pochi giorni dopo è descritta una conversazione letteraria: « Monsignor Muzzarelli giovine ferrarese m'ha per sua fina cortesia invitato questa mane in sua casa, quantunque io non lo conoscessi. V'ho trovato molti di questi letterati romani, e al solito gli ho uditi cicaleggiare con voce grave e sentenziosa di Dante, cioè a dire delle sue frasi, delle varie lezioni, dei nuovi commenti ec.; il B. (si può giurare che sotto questa iniziale si nasconde il nome di Salvatore Betti) dettava in cattedra e stizzivasi fuor di modo se alcuno non s'arrendeva *ipso facto* al lume sfolgorante delle sue decisioni. Strepitavano del Manzoni, dei romantici, ecc. senza mai metter fuori un giudizio, un pensiero da letterati filosofi: a sentirli, il sapere umano è fra loro tutto, ed essi difendono la causa dell'Italia e del mondo; ma l'Italia e il mondo se ne ridono ».

Tornando da Roma a Pesaro, il Mamiani aveva continuato il suo diario, il quale diventa sempre più interessante via via che ci avviciniamo ai rivolgimenti del '31; e le linee segnate di matita rossa dal revisore di Venezia si fanno sempre più frequenti! In patria il giovine poeta, già caldo d'entusiasmi patriottici, si trovò alla morte del Delegato pontificio, mon-

signor Olivieri, uomo di poca levatura, che era vissuto lasciando vivere il prossimo; e fu messo a una curiosa prova. « Oggi (così scriveva sotto la data del 3 febbraio 1830) è mancato di vita monsignor Angelo de' conti Olivieri, delegato di questa provincia. Questa sera il Gonfaloniere Cassi m'ha in nome della Magistratura pregato di leggere l'elogio del prelato defunto, il giorno della settimana. Dopo aver esitato per dubbio o di compromettermi o di contraddire il mio modo di pensare, ho detto del sí essendomi parso non difficile il parlare dell'Olivieri come di privato che aveva l'animo eccellentemente disposto alla virtù: ch'egli poi a preghiera altrui vestisse l'abito prelatizio e non peccasse che d'intelletto, l'ha provato con la liberalità del suo operare e costante pratica di bontà ingenuissima. Il filosofo dunque, che guarda alle intenzioni del cuore, può, anzi deve lodare tale specie d'uomini; dico deve, perché si apre occasione a ripetere e proclamare grandi e utili verità: con tal sentimento mi son posto a scrivere l'elogio dell'Olivieri ».

Dall'agosto del '30, che cominciarono ad arrivare notizie e impressioni della rivoluzione parigina, gli accenni all'opera di propaganda e di preparazione politica spesseggiano nelle ricordanze del Mamiani, intercalati ogni tanto da notizie ch'ei segnava sopra un trattato di matrimonio con una signorina forlivese: « Sto per maritarmi (così il 20 dicembre) e pure vi penso sì poco! il nome d'Italia occupa ora tutto me stesso ». Infatti per tutto quell'inverno egli andò su e giù per Romagna e Toscana a portar novelle, a raccoglierne, a infervorare gli animi, a stringere accordi: da Firenze, dov'era il 5 febbraio del '31 quando vi giunse la voce della rivoluzione scoppiata a Modena, partì subito in poste per essere in quei frangenti tra i

concittadini; a Loiano incontrò il prolegato bolognese monsignor Clarelli, che fuggiva le grida di libertà e indipendenza; e giunto a Bologna vi trovò ordinato e già operante il Governo provvisorio presieduto da Giovanni Vicini, uno dei vecchi patrioti della Cisalpina, e fu testimonio degli entusiasmi suscitati dal suo decreto dell'8 febbraio che dichiarava: « Il dominio temporale, che il romano pontefice esercitava sopra questa città e provincia, è cessato di fatto, e per sempre di diritto ». La rivoluzione si estese in pochi giorni sino alle ultime terre marchigiane, e l'infervorato Terenzio arrivando a Pesaro la mattina del 10 febbraio vi trovò costituito un Comitato provvisorio di Governo presieduto da Francesco Cassi, il traduttore di Lucano, e formato di cittadini insigni per nascita e per ingegno, il marchese Pietro Petrucci, il conte Domenico Paoli, l'avvocato Paolo Barilari e il fratello suo Giuseppe Mamiani: gli fu subito commesso di ritornare a Bologna per recare a quel Governo l'atto di adesione della provincia pesarese, e, adempiuto l'incarico, fu di nuovo in patria con l'animo di accorrere sotto Ancona, baluardo pontificio che un improvvisato esercito aveva stretto d'assedio. « Sono tornato qui in Pesaro la mattina, per tempissimo, del 19. Ho subito imparato che mi si vuole rispedire a Bologna, come deputato al Governo centrale. La notte innanzi per istrada mi fu annunciata la resa di Ancona; nuova disgrazia per me che avevo risoluto di portarmi là e partecipare a quel fatto ». Questa è l'ultima nota segnata nel libretto sequestrato al Mamiani dalla polizia austriaca: come, toltagli l'occasione di servire la patria col braccio in un'impresa militare, ei le prestasse l'opera della mente nel reggimento civile, prima come deputato e segretario nell'Assemblea nazionale radunatasi in Bologna

il 26 febbraio, e poi come ministro dell'interno nel Governo delle provincie unite che fu costituito il 4 marzo, non è qui il luogo di dire, anche perché abbastanza è noto per ciò che ne scrissero gli storici di quella infelice, ma memoranda rivoluzione. Torniamo ai fuggiaschi pontifici prigionieri a Venezia.

II

Nelle carceri di San Severo i giorni passavano tutt'altro che lieti: per l'angustia, l'oscurità e la sporcizia delle segrete molti de' prigionieri contrassero fastidiose infermità, e qualcuno anche vi lasciò la vita. Scarso conforto veniva loro dal sapersi commiserati dalla cittadinanza veneziana, una volta che incertissimo era il destino. Ma non per questo si fiaccarono quelle forti anime; e mentre lo Zanolini, per esempio, si consolava ritraendo a matita le sembianze dei compagni, il Mamiani concepiva e componeva

. nell'aer denso e nella cupa
notte della prigione

il famoso idillio ai patriarchi, dove fiere parole risuonano pei tiranni forestieri e paesani:

. Non avean monarchi
che alle bilance di giustizia il peso
imponesser del brando; alcun non era
che gridasse alle genti: Il mio podere
voi siete e la mia messe; in voi m'è a grado
stender la falce, e il mio talento è legge.
O fortunati! né veruno ardiva
parlar nel nome del Signor dei cieli,
né di gemme, né d'or fasciato il crine
serrar diceva e disserrar l'Olimpo.

La dura prigionia e l'incertezza della sorte durarono tre mesi, finché la diplomazia europea, insistendo presso

il Governo austriaco, ottenne la liberazione di quelli fra i catturati nelle acque di Loreto, che erano sudditi pontifici: fu per altro una liberazione al modo austriaco, poichè i profughi, imbarcati sopra un legno da guerra, furono mandati con lentissima navigazione a Civitavecchia per aspettare in quel porto le decisioni che sul loro conto avrebbe prese il pontefice Gregorio XVI. Delle pratiche che dovettero andare molto in lungo ed esser cagione ai patrioti di ansie dolorose, non si sa quasi nulla: il Papa perdonò a chi si piegò a sottoscrivere una dichiarazione di fedeltà per l'avvenire, ma dalla grazia eccettuò trentotto dei migliori, che volle condannati a perpetuo esilio. Ai primi d'agosto i profughi erano ancora nel porto di Civitavecchia, e sapevano già qualche cosa del vincolo della dichiarazione, ma non conoscevano tutti i nomi degli esiliati, che furono poi designati solamente allorchè la nave arrivò a Marsiglia; e da Civitavecchia, ai 3 di quel mese, Terenzio Mamiani scriveva al fratello Giuseppe una bella lettera, che riferirò, non pur perchè sinora fu stampata piena zeppa di spropositi, sì piuttosto come documento dell'animosa sicurezza con cui egli affrontava l'incerta e terribile vita del proscritto. « Vi scrivo più volte con la speranza che una almeno delle mie lettere vi giunga. Siamo qui nel porto di Civitavecchia: domani a sera avremo pratica, e poi domani aspettiamo di far vela per Marsiglia. Se rispondete subito, potete scrivermi colà, altrimenti a Parigi. Datemi conto di vostra salute, di quella della signora madre, e delle cose nostre. Con altra mia vi diceva che essendo stata tardata la spedizione delle mie robe, né giungendo più a tempo, pregai per lettera il signor Gentilomo a riceverle, caso che fossero pervenute a Venezia: di là poi le ritirerete a vostro agio. Se la

fortuna vi presenta occasione d'inviarnele in Francia, le gradirò assai, perché chi sa quando rivedrò l'Italia? Dico il simile per le mie carte, quelle in ispecie che ho dentro il cartone: fra le due amerei più ricevere queste che le robe da vestire. Per isbaglio, m'hanno fatto perire in mare molte mie poesie ed altri studî letterari: per certo io la conto fra le maggiori mie disgrazie. Raccomandate per mia parte alla signora madre molta cura de'suoi giorni, e pregatela a benedirvi: salutatemi i Gavardini, Salvatori, Cassi, Baldasini, Paoli e gli amici comuni. Petrucci sta bene e sufficientemente allegro. Io godo piena salute: ho qualche scudo per gire innanzi qualche mese, e mi darò d'attorno al possibile per procurarmi un mezzo di vivere; ma tra il numero dei rifugiati, tra l'incapacità di scrivere il buon francese, dubito assai di riuscirvi. All'ultimo sarò contento di guadagnare un pane solo al giorno, piuttosto che ritornare in patria per alcuna via poco decorosa. Del resto, tranquillizzatevi: niuna privazione o patimento sarà, spero, maggiore delle mie forze: la cagione è così bella! ».

La causa era bella davvero; la radiosa visione d'una patria libera e indipendente illuminava di fulgida luce il cammino tribolato dell'esilio a questi proscritti dal papa, giovani i più e dimentichi, come il Mamiani, di lasciare forse per sempre gli agî e gli onori di una vita signorile, di perdere la tranquillità degli ozî e degli studî, di abbandonare la derelitta consorte e i figliuoli o la sposa lungamente desiderata; dimentichi facilmente di tutto questo, e memori solamente del nome e delle speranze d'Italia. Era bella la causa, e santa la rendevano ai popoli aspettanti i nomi degli esuli, insigni quasi tutti per virtù domestiche e civili, per opere d'ingegno, per atti di valore; poichè quei

trentotto, che Gregorio XVI designò vittime sacrate a placare l'ira sua sacerdotale, furono veramente eletti con affannosa ricerca fra i migliori cittadini che avessero le terre infelici del dominio pontificio. Era tra essi (non è inopportuna una rapida commemorazione) Giovanni Vicini di Cento, avvocato illustre e patriota provato: nato nel 1771, fu dai concittadini inviato deputato alle Assemblee di Modena e Reggio, onde uscì costituita la repubblica Cispadana; nella Cisalpina fu giudice di cassazione e membro del Corpo legislativo, dal quale uscì protestando contro il colpo di Stato del Trouvé; dopo Marengo, chiamato per ossequio all'opinione popolare a far parte della Consulta legislativa, si oppose alle violenze del Petiet ricordandogli « essere stati italiani coloro che diedero a' francesi la orrenda festa del Vespro » e rinunziò all'ufficio; deputato di Cento all'Assemblea costituente di Lione, fu escluso, per la sua avversione alla preponderanza francese, dal Corpo legislativo della Repubblica Italiana, al quale fu poco di poi restituito per i vóti quasi unanimi dei collegi elettorali; durante il regno italico e dopo la ristaurazione pontificia, visse in Bologna esercitando l'avvocatura, rinunciando con una lettera sdegnosa un ufficio offertogli nella magistratura dal cardinale Consalvi e sostenendo a viso aperto il riconoscimento dei diritti civili agli israeliti: promotore principale della rivoluzione del '31 e capo del governo che sorse da quella, ei fu costretto a fuggire dopo la capitolazione d'Ancona per evitare la vendetta papale, e riparò a Marsiglia, donde più tardi, commutato l'esilio in relegazione, ritornò in Italia; e confinato sino al '35 in Porretta, e poi a Massalombarda, piccola terra di Romagna, vi morì compianto da tutti i buoni nel 1845. Furono col Vicini esiliati i ministri del governo

da lui presieduto, cioè, oltre il Mamiani ministro dell'interno, quello degli affari esteri, il conte Cesare Bianchetti bolognese, nato nel 1775, partecipe con molti altri agli entusiasmi repubblicani del '96, poi ciambellano di corte nel regno italico e dal 1811 al '14 podestà di Bologna, dove tornò negli ultimi suoi anni e morì nel '49, del quale dice il Minghetti ch'era « di complessione robusta e di bella presenza, affabile con tutti, e di modi squisitamente aggraziati, vero tipo di gentiluomo »; il ministro dell'istruzione, Francesco Orioli, nato in un piccolo villaggio presso Viterbo, professore di fisica nelle università di Perugia e di Bologna e poi durante l'esilio in Corfù, cultore operoso degli studi d'archeologia, disciplina che professò poi nell'università romana dal 1847 sino alla sua morte accaduta nel 1857; il ministro della polizia, Pio Sarti bolognese, che un suo concittadino parchissimo lodatore degli uomini del trentuno disse « di più che mediocre ingegno e di gran cuore.... di carattere appassionato e generoso », caro a tutti per « una probità scrupolosa e un disinteresse 'ammirabile », e perché « era fervente patriota, e aveva messo ogni sua opera nel concetto di liberare l'Italia »; il ministro della guerra e marina, Pier Damiano Armandi faentino, nato nel 1778, cresciuto negli studi e nelle armi alla scuola militare di Modena, illustratosi in tutte le campagne napoleoniche del tempo repubblicano e imperiale, salito al grado di colonnello d'artiglieria per le meravigliose prove fatte sui campi di Wagram e di Bautzen, stretto prima e dopo i fatti del '31 d'intimi legami coi Bonaparte, e partecipe come ministro delle armi alla gloriosa difesa di Venezia del '49, dopo la quale si ritirò a Saint-Cloud, come bibliotecario imperiale, morendo nel 1855; l'incaricato del portafoglio della giusti-

zia (ché il ministro titolare Leopoldo Armaroli, avvocato maceratese, e vecchio magistrato e senatore del regno italico, non ebbe tempo di assumerne le funzioni), Antonio Silvani bolognese, professore sino dal 1824 di diritto civile nella patria università, vissuto in Francia insegnando, scrivendo e cospirando sino al 1846, allorché fu richiamato da Pio IX e restituito alla cattedra, ma per poco, perché recatosi a Roma con l'incarico di preparare la riforma dei codici civile e penale vi morì sulla fine del '47; e l'aggiunto al consiglio dei ministri, Antonio Zanolini pur bolognese, nato nel 1791, studioso di lettere e di giurisprudenza, esule in Francia sino al '47, poi deputato all'Assemblea romana nel '48, capo dell'amministrazione municipale in Bologna durante l'assedio del '49, deputato per tre legislature dopo il 1860 e morto senatore del regno nel 1877, lodato autore di parecchie opere storiche e letterarie, tra le quali è importantissimo il libro su Antonio Aldini, il segretario di Stato di Napoleone I.

Per avere tenuti uffici dei principali nel Governo delle provincie unite furono compresi nel novero dei proscritti da Gregorio XVI il conte Pietro Boffondi forlivese, deputato di Forlì all'Assemblea bolognese; il conte Tiberio Borgia perugino, rappresentante di Perugia nella Consulta legislativa e prefetto di Fermo; l'avvocato Filippo Canuti bolognese, prefetto di Ascoli; l'avvocato ferrarese Antonio Delfini e l'anconitano Pietro Orlandi, che rappresentarono ciascuno la propria città nell'Assemblea e nella Consulta; il marchese Pietro Petrucci pesarese, naturalista insigne (nato nel 1777, reduce dall'esilio nel 1846, morto nel '63), rappresentante della provincia di Pesaro e Urbino nella Consulta; il conte Carlo Pepoli bolognese, che fu dei più operosi ed ardimentosi promotori del movimento e

negli ultimi giorni prefetto di Pesaro (era nato nel 1796 e visse esule dapprima in Francia e di poi più lungamente in Inghilterra, donde tornò la prima volta nel '48, che fu deputato all'Assemblea romana e commissario civile nella guerra contro l'Austria, e la seconda nel '59; e dopo essere stato deputato al parlamento nazionale e sindaco di Bologna, morì, senatore del regno, nel 1881); l'avvocato e sacerdote Giuseppe Zaccheroni, rappresentante di Imola nell'Assemblea bolognese, che poi nell'esilio coltivò gli studî letterari e diè alla luce il commento dantesco di Guiniforte Barzizza; e il conte Pietro Ferretti anconitano (valeroso economista, nato nel 1790, nel governo del '31 direttore della polizia in Ancona e prefetto di Macerata, ritornato dall'esilio nel '47, ministro delle finanze a Napoli nel '48 nel ministero formato dal Troya, dal Conforti, dallo Scialoia, dall'Imbriani, ecc., morto in Firenze nel 1858), al quale la curia romana non poteva perdonare l'atto più energico compiuto in quei torbidi, l'arresto cioè del cardinale Benvenuti. Né furono dimenticati nelle tavole di proscrizione coloro che avevâno preso parte alle imprese militari o si erano adoperati per l'ordinamento delle milizie; tra essi insigne veramente il generale Giuseppe Sercognani faentino, che durante i rivolgimenti avea sparsi di molta retorica i quotidiani proclami, ma anche avea dimostrato di saper fare dei fatti, costringendo a capitolare San Leo e Ancona, occupando con rapide mosse l'Umbria e preparando l'improvvisato suo esercito a tentare un colpo di mano su Roma, che gli fu proibito dai governanti: era, del resto, uno di quei soldati napoleonici di cui s'è perduta la razza; nato nel 1780, era entrato di diciassette anni nelle milizie cispadane, e facendo quasi tutte le campagne di Germania e di

Spagna era salito al grado di colonnello; la rivoluzione lo fe' generale, ma gli aprì insieme la via di un duro esilio in Francia, dove dopo molti stenti questo valorosissimo soldato morì in un ospedale nel 1844. Non meno valoroso né meno infelice del Sercognani fu il generale Gian Clemente Busi, che era nato nel 1776 in Forte Urbano presso Bologna, avea preso servizio a vent'anni nelle milizie cispadane come sott'ufficiale d'artiglieria e avea percorso via via tutti i gradi intermedi sino a quello di colonnello nell'esercito del regno italico: fatto generale nel '31, dovette anch'egli ridursi a vita stentata in Francia; e a Parigi, forse nella stessa casa che lungamente aveva abitata il Mamiani, morì nell'agosto del '47, quando avrebbe potuto rivedere la patria risonante di applausi festosi al successore di quel papa che lo avea proscritto. Altra nobile figura di soldato fu il generale Alessandro Olivieri, che nel breve periodo rivoluzionario avea comandata una brigata di volontari: nato a Tivoli nel 1767, fu capitano di cavalleria nell'effimero esercito della prima repubblica romana; rifugiatosi in Francia durante la reazione del '99, ne tornò l'anno seguente e combatté sotto le insegne francesi a Marengo e poi nell'Italia meridionale; entrò allora nell'esercito italico e durante le principali campagne napoleoniche guadagnò sul campo il grado di colonnello, facendo alla testa dei terribili dragoni Regina prodigî di valore, alla Raab specialmente e a Wagram; dopo la restaurazione, visse nelle Marche, amministratore dei beni dei Bonaparte sino al '31; e costretto a ribattere la via dell'esilio, riparò a Parigi, dove lottò lungamente con la miseria, ma sostenne con dignitosa fierezza la sua povertà sino alla morte, accaduta nel 1847. Accanto a questi tre generosi soldati, altri di minor grado

uscivano proscritti dall'Italia: i bolognesi Ippolito Benelli, che da elegante avvocato s'era trasformato d'un tratto in operoso e intelligente colonnello della guardia nazionale e morì poi in Parigi nel '36; Cesare Ragani, già brillante ufficiale nella cavalleria napoleonica e partecipe alla congiura militare del 1814; e il marchese Daniele Zappi, che aveva avuta una parte notevole nella presa di Ancona; il pesarese Carlo Molinari, uomo di molte avventure, che nell'esercito italiano era stato ufficiale superiore, poi dopo il '15 capitano nella finanza pontificia, e finì esule in Inghilterra: il faentino Sebastiano Montallegri, già ufficiale napoleonico, poi carbonaro, condannato a quindici anni di carcere dal cardinale Rivarola, e dopo la breve campagna del trentuno, in cui militò col grado di capitano, esule in Ispagna, dove morì nel '39; il maggior Paolo Pescantini di Lugo, e un capitano Bruschi di Foligno; finalmente, degno d'essere registrato insieme con costesti seguaci di Marte, un prete romagnolo, don Achille Rebigiani, parroco di Palata, il quale alla testa di una compagnia si batté valorosamente nella giornata di Rimini, poi esulò in Francia ritornandone subito di nascosto, perseguitato dalla polizia e dai confratelli sino al 1848, glorioso per gli atti di eroismo compiuti alla battaglia di Sile, morto finalmente nel '55 a Santa Croce in Valdarno mentre assisteva i colerosi. Il novero dei trentotto proscritti da Gregorio XVI si compie coi nomi d'altri cittadini, compresi nella lista, senza che si sappia che avessero in particolar modo offeso il governo pontificio, ma certo dovettero tutti per qualche loro atto dimostrare l'amore della patria indipendenza, che lor meritò l'esilio: Timoteo Vicini bolognese (nacque nel 1806 e morì nel 1883) fu colpito senza dubbio in odio del padre Giovanni, dal

quale non era *differente* (così informava più tardi la polizia bolognese) di *condotta* e di *pensare*; Luigi Baldini faentino, stato dei più bollenti repubblicani nei tempi della Cisalpina, fu esiliato forse per timore che si risvegliassero in lui gli antichi spiriti; il medico Fusconi e l'architetto Clemente Loreta ravennati avevano avuto qualche parte nel movimento che costrinse alla fuga il prolegato pontificio di Ravenna; null'altro ho potuto sapere di Domenico Luzi negoziante anconitano, di Faustino Malaguti chimico bolognese che finì direttore tecnico nelle officine di ceramica a Sèvres, di Anastasio Montallegri faentino e fratello del capitano già ricordato, di un Fantini imolese, del libraio ferrarese Francesco Pomatelli e del ravennate Eleonoro Soragni, che esulò nel Brasile e vi morì nel 1853.

Di questi trentotto infelici furono adunque nell'agosto del 1831 condotti sulla nave austriaca da Civitavecchia a Marsiglia quelli ch'erano stati catturati nelle acque di Loreto, e sbarcando ebbero dal console la poco lieta novella, da essi già intraveduta, che il papa li aveva condannati a perpetuo esilio. Narrano che il Mamiani rispondeva tranquillamente: « Ha fatto benissimo, poiché sarei tornato a fare lo stesso »; vero o no l'aneddoto di questa calma affermazione di sentimenti e propositi patriottici, è certo che il giovine patrizio era fra quei trentotto uno dei pochi cui nell'esilio potevano pervenire gli aiuti della famiglia, uno insomma dei meno bisognosi; mentre a ricominciar da capo la lotta contro gli oppressori della patria lontana erano tutti disposti, e a tutti poi dovevano esser presenti le misere condizioni in cui avevano lasciato il lor dolce paese: « a me (scriveva cinquant'anni dopo il Mamiani), appena toccato il territorio francese pareva che gli esuli veri ed i sbandeggiati fossero i miei

concittadini a cui interdicevasi allora ogni libertà e ogni diritto e quello pur anco di rammaricarsi e di piangere ». ¹ A Marsiglia gli esuli colà condotti dalla nave austriaca trovarono parecchi dei loro compagni che li avevano per altre vie preceduti; tra gli altri, Giovanni Vicini, che si adoperava per ottenere l'intromissione del Ministero francese presso il papa affinché mantenesse i patti della capitolazione d'Ancona, accordando l'amnistia generale; ma furono tentativi vani, almeno per allora, e soli alcuni pochi, come il Delfini, il Fusconi, il Baldini, il Pescantini, poterono, sotto certe condizioni, ritornar subito alle case loro. Parecchi fermarono la lor dimora in Marsiglia, altri si sparsero per altre città della Francia, pochissimi cercarono miglior sorte in Inghilterra, in Ispagna, in America: i più si affrettarono a Parigi, centro allora dell'emigrazione politica italiana.

III

Terenzio Mamiani giunse a Parigi verso la metà di settembre del 1831, e prese stanza in un modesto alloggio nella via Verneville, donde poco appresso e per poco tempo passò in un'altra casa nella via di Beaune, finché si trasferì in un mezzanino della via di Clichy, che gli fu dimora umile, ma ospitale, sino

¹ Cito qui e alcun'altra volta, più innanzi, lo scritto del Mamiani, *Parigi or fa cinquant'anni*, ch'ei diè nella *Nuova Antologia*, 15 ottobre e 15 dicembre 1881, e 1 aprile 1882; dove per altro, più che di sé, egli parla in generale dell'emigrazione italiana e delle sue relazioni con gli uomini di Stato, i filosofi, i letterati francesi, aggiungendo considerazioni sulla cultura scientifica, letteraria e artistica della grande città dopo la rivoluzione del 1830.

al termine dell'esilio. Si accostò subito « alle persone ragguardevoli della colonia italiana », ciò erano gli avanzi delle proscrizioni del ventuno, ai quali venivano ad aggregarsi i nuovi esuli; e per loro mezzo si strinse d'amicizia coi più autorevoli uomini politici e con gli scienziati, i poeti, i filosofi e gli artisti più insigni che allora vivessero nella capitale francese: società varia e multiforme, che il Mamiani dopo un mezzo secolo ritrasse poi con stupenda freschezza di ricordi e di impressioni, e nella quale, dal Parlamento all'Accademia, dai salotti ai teatri, dai caffè alle trattorie, erano vivissime e caldissime le simpatie per la causa italiana, che veniva grandeggiando innanzi agli stranieri per la nobiltà onoranda dei proscritti. Naturalmente l'occupazione, anzi la preoccupazione principale del Mamiani, come degli altri esuli, era la politica: « nel fatto (scrisse più tardi) io me ne occupavo assai, sebbene io insin d'allora stimassi che la redenzione d'Italia avrebbe indugiato parecchie dozzine d'anni; e fu un tempo che io credetti ogni nostro stento, patimento e fatica dovere fruttificare in età lontanissime e conferire al bene dei figliuoli de' nostri figliuoli ». Pur la passione della patria trascinava gli animi, e il Mamiani sentì che bisognava far conoscere agli stranieri, più particolarmente che non fosse stato fatto per l'innanzi, le miserrime condizioni dei paesi italiani, svelare le piaghe che secolari tirannidi avevano aperte e inasprite, far inorridire l'Europa delle turpitudini che costituivano l'opera dei governanti e della polizia, massime nello Stato pontificio, dove prima del 1831 non si era levata alcuna forte voce di protesta. Raccolse a questo fine fatti e documenti, che poi gli servirono per una importante pubblicazione politica; ma codeste sue ricerche cominciò appena ar-

rivato a Parigi, come ritraggo da una lettera del 28 ottobre al concittadino Petrucci, rimasto a Marsiglia: « Mi dolgo con voi molto ragionevolmente, perché rispondendo al Pèpoli non lo abbiate incaricato de' vostri saluti per me; spero che l'obblío commesso dalla penna non proceda dalla dimenticanza del cuore. Godo intanto assaissimo del sentirvi bene. Vorrei imparare da voi, caso che non vi torni a molta noia, come andasse la faccenda del cardinale Albani, il quale, sedendo prefetto del buon governo, eccettuò le case di sua possidenza da una certa tassa comunale: piglio speranza che ve ne ricordiate minutamente, come cosa avvenuta quando eravate degli anziani. Scusate la briga e rivaletevi comandandomi, se pur posso nulla a vostro utile ». Né solo coi fuorusciti teneva carteggio il Mamiani per riuscire utile alla patria, ma anche coi liberali rimasti alle case loro, specialmente con quelli di Romagna, dove in tutto l'anno 1831 fu vivissima l'agitazione per ottenere almeno qualche miglioramento negli ordini amministrativi e giudiziari: il papa rispose, com'è noto, con le stragi di Cesena e di Forlì! Durante quella agitazione, dalla Romagna facevano capo al Mamiani per averne consigli e informazioni sulla politica del Ministero Périer, ed egli colse l'occasione per mettere a profitto i fatti e documenti già radunati; e a un amico, forse cesenate, rispondeva il 3 dicembre '31:¹ « Mi scriveste che volevate da me qualche lume sulla politica del Ministero francese in-

¹ La lettera, senza indirizzo, conservasi nel R. Archivio di Stato in Roma, certo perché sequestrata dalla polizia non giunse al destinatario, e fu pubblicata da D. GASPARI, *vita di T. M.*, 1888, pagg. 62-63: che fosse mandata ad un amico cesenate deduco dai saluti commessigli per *la cugina e la sorella* cioè per

torno alle nostre provincie. Per servirvi ho posto in moto le mie piccole relazioni e quantunque lo scandagliare certe acque sia cosa presso che impossibile, specialmente ad un particolare, tuttavia credo aver rilevato qualche buona speranza pel nostro povero paese. Non parliamo più del *non intervento*, se non vogliamo farci ridere: dal giorno che questo principio politico ha subito così strane interpretazioni, siccome ognuno sa, è inutile l'insistervi sopra. Un interesse più reale domina ora i Gabinetti, ed è quello di una pace prolungata il più che si può: il fatto sta che oggi ciascuno la vuole. Non è dunque da presumersi che nel tempo appunto in cui i Principi s'affaticano per la pace, voglia l'Austria, con un secondo intervento assai poco motivato, imbrogliare di nuovo tutte le carte: certo è almeno che tal passo non si muoverà se non in seguito a lunga conferenza e ad alcuna forma di Protocollo. Intanto sappiate che il Ministero francese domandava di essere istruito sulla genuina condizione presente della Romagna, e in quello che essi (essi, s'intende, i Romagnoli) vogliono. Immaginerete facilmente che io non ho perduto un istante, ed ho subito fatto giungere alle mani di questi diplomatici una Nota, ove si narra con semplicità e schiettezza lo stato delle cose. Ho anche cercato di entrare in qualche immediata comunicazione con loro. Tutto ciò fa credere, se qualche attiva corrispondenza è ora mantenuta fra l'Austria, Roma e la Francia intorno ai nostri affari, quello che ne potrà risultare non tornerà tutto a nostro danno. Bisogna intanto mescolare la prudenza al-

Laura della Massa e per Virginia Mamiani moglie a Giovanni Ghini di Cesena, e per *il conte Odoardo*, cioè il Fabbri cesenate, autore di tragedie ingiustamente dimenticate.

l'energia, ma soprattutto conservarsi uniti. Uniti per carità! » Quali fossero gli uomini politici che aiutarono il Mamiani a perorare la causa romagnola presso il Ministero francese, non è possibile accertare, perché il suo carteggio, scarsissimo per i primi anni del suo esilio, non vi accenna più distintamente: credo per altro di non dilungarmi molto dalla verità, sospettando che egli traesse le sue informazioni, discretamente ottimiste, da Giacomo Laffitte, già primo ministro di Luigi Filippo, dimessosi il 13 marzo per far luogo al Périer quando seppe violato il principio del *non intervento* per l'invasione austriaca nelle Legazioni, e sempre autorevole, benché fuor del Ministero, come uno dei capi riconosciuti della opposizione democratica; al quale Laffitte anche l'anno seguente il Mamiani presentò notizie e documenti sullo stato infelice della Romagna e delle Marche, e n'ebbe in risposta una lettera, 6 dicembre 1832, ove tra l'altre cose si legge: « Vous savez ce que je doi penser de l'expédition d'Ancone (quella del generale Cubieres, la quale doveva essere un aiuto o almeno una guarentigia per i liberali, e fu invece principio e strumento di reazione) d'après les résultats que lui impose la politique de notre Gouvernement. Vous savez aussi toute la sympathie que m'inspire la cause des Peuples, et combien m'afflige en particulier le sort de votre patrie ».

Erano belle parole queste ed altre simili dei politici francesi, ma incoraggiavano vane speranze; meno dannose ad ogni modo dei dissidî, manifesti o coperti, che presto si vennero determinando nel seno stesso dell'emigrazione italiana, e delle accuse, molte volte infondate, quasi sempre esagerate, che i proscritti cominciarono a lanciarsi addosso l'uno all'altro.

È noto come e perché fosse assai sospettata la condotta, che nella rivoluzione del trentuno, aveva avuta il ministro della guerra, il generale Armandi, condotta che ora appare pienamente giustificata dall'impossibilità in cui era il Governo delle provincie unite di opporre all'esercito austriaco una efficace resistenza: nella terra d'esilio alte voci accusatrici si levarono contro il vecchio artigliere di Bautzen, il quale prese la penna a difendersi e diè fuori una vigorosa apologia, *Ma part aux évènements importants de l'Italie centrale*. Il Mamiani lesse subito l'opuscolo e rimase mortificato che l'Armandi, senza tener conto della sua opposizione al trattato col cardinale Benvenuti, avesse affermato che in quella risoluzione i membri del Governo erano stati unanimi: scrisse subito al generale rettificando l'errore e rammentando di essere stato l'unico a dissentire; e l'Armandi lealmente gli rispose che ricordava perfettamente i particolari della discussione che condusse alla convenzione d'Ancona e che il ministro dell'interno era stato di avviso contrario a tutti i suoi colleghi e però, se aveva firmato il processo verbale della seduta, non aveva apposto il suo nome al trattato. Le due lettere furono pubblicate nel *Journal du soir* del 15 dicembre 1831;¹ e ho voluto ricordare l'ignoto aneddoto per due ragioni: prima, che esso mostra come il Mamiani, nei dissidî che funestarono l'emigrazione italiana, lungi dal mescolarsi alle basse diatribe che apportarono tanto danno alla causa nazionale, tenne modi di polemica dignitosi e onorevoli; seconda, che la pubblicazione di codeste lettere le quali non furono mai impugnate da alcuno, toglie qualunque dubbio sopra la verità delle posteriori

¹ Vedasi in fine la nota B.

affermazioni del Mamiani, da alcuno a torto sospettate, di non essersi egli voluto piegare alla firma di un trattato che gli pareva una viltà.

Altre e più gravi cagioni di discordia fra gli esuli procedevano dalla diversità de' pareri circa i modi più praticamente efficaci per affrettare la redenzione d'Italia. E a questo proposito sono lieto di poter presentare ai lettori un documento importantissimo, che dovrebbe dare materia a indagini e meditazioni nuove: è una lettera di Giuseppe Mazzini a Terenzio Mamiani, scritta da Marsilia il 12 aprile 1832, la quale si riporta a una spedizione armata che dalla Corsica doveva muovere pel regno di Napoli, guidata o almeno preparata da Guglielmo Pepe. Il Mazzini giudicandola inopportuna e insufficiente si rivolse al Mamiani (intimo amico del Pepe, da lui conosciuto sin dal 1815 in casa Perticari a Pesaro), scongiurandolo a persuadere il generale che non si dovevano disperdere le forze vive della nazione in tentativi inutili. Il Mamiani accennò più tardi a codeste sue relazioni col Mazzini, e dell'uomo diè, sebbene politicamente avversario, giudizio abbastanza equo; ma non fu esattissimo nel riferire le idee e gl'intendimenti del fondatore della *Giovine Italia* quali erano allorché egli lo conobbe: « Ho qualche sua lettera, scriveva, in risposta alle mie; e quel po' di carteggio bastò a convincermi che le orme nostre imprimevansi in due sentieri tanto diversi che mai non si sarebbero incontrate e congiunte »; e aggiungeva che il torto del Mazzini, e cagione a sé di staccarsene, fu l'aver sempre pensato che « un pugno di giovani baldanzosi e inesperti dovea tener testa agli eserciti, né scorgevasi con che armi, con che denari e con qual disciplina », citando poi ad esempio la spedizione di Savoia. Ma il vero è che, almeno nel tempo delle sue

relazioni col Mamiani, l'agitatore genovese pensava sì a scuotere la intorpidita gioventù d'Italia, ma intendeva a prepararla e disciplinarla per un movimento generale e giudicava pericolosi e vani i tentativi isolati: queste erano le sue idee nel '32, e se nel '34 si lasciò trascinare alla spedizione di Savoia, non dobbiamo dimenticare che v'erano state di mezzo le repressioni albertine del '33. Ad ogni modo chi voglia giudicare uomini e cose con piena conoscenza del vero non potrà dimenticare la lettera relativa al tentativo del generale Pepe, la quale il Mamiani dimenticò forse d'aver tra le sue carte. « Ebbi (gli scriveva il Mazzini) la vostra lettera in tempo: vedo la determinazione del Generale, ch'io sapea già da due giorni. Vi confesso che io non divido la sua fiducia negli effetti di un tentativo da operarsi sopra un punto del Regno di Napoli. Voi conoscete a quest'ora le idee mie sull'Italia e sui modi di tentarne la liberazione. Credo che i moti parziali non giovino, anzi ostino alle cose nostre. Abbiamo provate oggimai tutte le fasi politiche, e abbiamo imparato abbastanza dai fatti trascorsi per conoscere come un fatto isolato non basti, come un paese italiano non basti a respingere il tedesco, e il 1821 parla chiaro. Non v'è che l'accordo generale e preordinato che possa sollevarci: e quest'accordo non giova travederlo nello stato di malcontento abbastanza generale, ma sopra dati positivi ed esatti. Levare Napoli in arme: credete voi che il Piemonte si leverà per questo? Non v'illudete: il Piemonte aspetterà l'esito del fatto, e se sventuratamente non riescisse propizio, eccoci addietro di dieci anni, perché gli animi atterriti dal mal successo depongono ogni speranza, e la disfatta d'uno Stato in Italia è disfatta degli altri: poi, il fatto attribuito a noi, ci scredita, e rovina la in-

fluenza centrale. D'altra parte, non è con 300 Còrsi, che si rompono i ceppi a 22 milioni di uomini: tengo per fermo che il segnale della liberazione ha da venir dall'interno: noi esuli non possiamo far altro che diffondere i principî su' quali devono avviarsi i moti, e centralizzare i lavori, essenzialissima cosa. D'altra parte una spedizione di Còrsi, sotto il Ministero attuale, riescirà impossibile, sempre, se non sarà ignota a tutti, fuorché a due o tre individui, e combinata in modo che la nuova traspiri, fatta la spedizione. In oggi i progetti del Generale son noti, ed io n'ebbi nuova da cinque parti diverse. Le autorità intese del fatto vi porranno ostacolo: lo porranno quando le spese saranno fatte; e forse l'ordine partecipato il giorno 28 del mese scorso agli italiani soggiornanti in Corsica di rientrare e internarsi nei luoghi di deposito statuiti, è il primo effetto, forse, delle nuove sparse di questo progetto. Il secondo probabilmente sarà quello di far passare la legge iniqua di doppiezza proposta dal Ministero alle Camere, e di far allontanare anche noi di qui, dove siamo essenziali alle cose italiane. Aggiungete che quando gli ostacoli posti dalle autorità francesi non valessero, le squadre piemontese e napoletana combinate intercetterebbero la spedizione. Aggiungete che a meno di somme forti potrebbe riescire difficilmente la cosa: i Còrsi han bisogno d'armi altre che da caccia, le quali non reggono a molti colpi; hanno bisogno di vesti, non fosse che una *blouse*; hanno bisogno di danaro per un mese almenò dopo lo sbarco, dacché, spedirli co' loro abiti da montanari e senza mezzi di sussistenza, i Còrsi son tali uomini da farsi insorgere contro i paesi pe' quali passano. Più specialmente vi dirò con franchezza che la influenza del Generale è, a mio credere, meno vasta nel napoletano di

quel ch'egli stesso ed altri credono. Comunque, la sua influenza gioverà certo al momento; ed io ho fede in lui, come in tutti gli uomini che si sono sacrificati nell'ultime vicende italiane; ma non conviene acciecarsi. Le spedizioni non gioveranno mai ad altro che a distrarre le forze nemiche in vari punti, ad accendere la fiamma in diversi luoghi, ma solo quando il *foyer* sia in piena attività. Il Piemonte procede in modo da farci credere che presto questo *foyer* potrà essere acceso: e noi perché, per un piccolo ritardo, correremmo il rischio di retrocedere, se l'affare, come è da presumersi, va male? Vi scrivo tutto questo, perché, se, maturandolo, vi pare non falso, possiate, o a voce, se siete in tempo, o per lettera, oprare anche voi sull'animo ardente del Generale, e indurlo a pazienza. Non è lontano il tempo, in cui egli potrà con maggiori probabilità e gloria essere chiamato al suo posto: ed egli può esser sicuro che tutti noi concorreremo ad assicurarglielo, quand'egli ne avesse pure bisogno. Questo io vi dico franco e sincero; non mi confondete mai, checché vi dicano, e se non vi sembro indegno di un po' di stima, colla turba che applaude e impreca senza giudizio pensato. Inesorabile intorno ai principî, non sono intollerante in fatto d'uomini; e prima di biasimare, mi conviene esser certo: amo e stimo le qualità, e specialmente il core buono e caldo. Forse né io pure, benché mi studi di non disconten- tare persona del mondo, sono immune dalle accuse comuni: bensì so di certo che, stando non a relazioni, ma ai fatti, nessuno potrà incolparmi mai di malignità, d'invidia, o di poca schiettezza. Vi sono grato della lode al Giornale: vi sono grato dell'opuscolo inviatomi: non vel lodo, perché non paia ch'io lo faccia mosso da voi; ma desidero vivamente che voi scriviate qual-

che cosa pel nostro Giornale: questo è un dirvi che riconosco i vostri scritti siccome utili e degni. Scrivete, adunque, se avete tempo: se voi tutti non reggete la impresa, io lo terrò per segno che la vostra lode non è sincera e ch'è frutto anzi di cortesia che di coscienza ».

IV

Non ostante le lodi del Mazzini all'opuscolo, il Mamiani non s'indusse a collaborare nella *Giovine Italia*, e moderando, non però lasciando che si spegnesse, la sua passione per la politica, si raccolse per qualche anno negli studî letterari e nelle meditazioni filosofiche. Nello stesso anno 1832 diè fuori in Parigi un volumetto dedicato alle « dilette cugine » Laura della Massa e Margherita Castellani e contenente quattro *Inni sacri*, lodati allora e dopo come espressione di un concetto filosofico della religione civile e per l'armonia cercata fra il sentimento cristiano e la forma classica: e da quell'anno in poi altre poesie venne componendo svariate di metri e d'argomenti, le quali raccolse prima-mente nell'edizione parigina del 1836 intitolata ad Augusto Barbier, il poeta dei giambi, e contrassegnata, per mostrare gl'intenti dell'arte sua, col motto: *dulcissima mundi nomina, vos Musae, libertas*.¹ Fra

¹ Poiché il discorso m'è caduto sulle stampe delle poesie del Mamiani, rettificherò un errore universalmente ripetuto: alla edizione parigina del Baudry (1843) non seguì la fiorentina del Le Monnier (1857); ma vi fu di mezzo la imolese del 1849 (un volume in 16° di pag. XXXI-416, intitolato: *Poesie di Terenzio Mamiani, nuova edizione con ammende dell'autore e aggiunta di parecchie composizioni*, Italia, MDCCCXLIX): ne ho sott'occhio l'esemplare, miracolosamente scampato alla dispersione, prezioso per le correzioni tutte di mano del poeta e servito poi alla stamperia Le Monnier per l'edizione del '57; ma vi mancano le pp. 65-80.

i molti che fecero lieta accoglienza alle poesie del Mamiani fu Carlo Botta, il quale, a testimonianza della sua approvazione, volle fargli dono di quel noioso poema che è il *Camillo*; noioso, ma caro sopra ogni altra sua opera allo storico canavesano. Si senta con quanti e minuziosi avvertimenti accompagnava, per lettera del 10 ottobre '33, il suo regalo: « Lessi, come già le dissi, in un'amena villa posta sui colli di Torino, or fa appunto un anno, i suoi bellissimi versi: tutti quei colli risuonarono delle sue lodi. Non so come fare per darle un segno che pareggi il piacere che ne sentii. Pure a far vaglio, ed a rischio di scambiare, come dice il proverbio, il suo scarlatto col mio bigello, le mando sotto questa il mio *Camillo*, pregandola di riceverlo benignamente. Mia intenzione era di offrirle una copia dell'edizione veneziana, ch'io credeva più corretta della torinese: ma per lettera ricevuta oggi da Venezia intendo che quella è eseguita sulla edizione parigina del 1815, non senza errori anch'essa, e priva di quelle varianti ed annotazioni che adornano la torinese. Perciò presi partito di presentarle quest'ultima, alla quale troverà annesso un errata-corrige da me procurato in istampa a Parigi, con alcune altre correzioni indicate a matita di mio pugno. Questo mio poema è veramente infortunato! L'avvertimento, che troverà in capo al volume, è lo stesso che si legge in fronte dell'edizione parigina del 1815: onde Ella vede che per rendere il secolo più temperato e meno turbolento ho pestato l'acqua nel mortaio, e per dirlo con una frase moderna, ho fatto fiasco ». Cotesti particolari che il Botta sponeva con tanto rammarico per il suo fiasco, saranno utili a qualche bibliofilo, ma potevano importar poco al Mamiani, il quale appunto in quel tempo, era tutto occupato a prepararsi per il corso di filosofia che

doveva fare all'Ateneo; n'aveva chiesto il permesso fin dal principio del '33, ma da una lettera scrittagli dal Cousin il 2 aprile di quell'anno rilevo che per allora non gli poté essere concesso: ed egli mise a profitto l'ozio forzato per rifarsi da capo negli studi e per più mesi fu tutto immerso in meditazioni filosofiche. È noto, perché lo dicono tutti i biografi, che il Mamiani s'era acceso d'amore per la filosofia fin dalla sua prima giovinezza; ma pochi sanno che quest'amore sorse e si mantenne in lui per la consuetudine con un suo concittadino, pensatore e poeta ormai dimenticato, il conte Filippo Ronconi, il quale ai tempi della Cisalpina era stato in Pesaro il motore principale del giacobinismo. Figlio al conte Luigi, buon giurista e rimatore, e a Virginia Puri romana, stata ai suoi verdi anni cagione di profondi contrasti nell'aristocrazia pesarese, il Ronconi passò la sua fanciullezza in Roma e la età giovanile in Ispagna, dove militò nell'esercito regio; tornato in patria nel 1786, vi si fece conoscere per brio e facilità di verseggiatore, e insieme per la tendenza alle idee politiche liberali; dal '97 in poi fu in Romagna uno dei capi più autorevoli della parte repubblicana, e salì agli uffici di amministratore dipartimentale e di commissario del potere esecutivo nel dipartimento del Rubicone, ma quando i tempi si fecero più quieti, egli, che era stato troppo ardente giacobino, fu lasciato in disparte: fu per alcuni anni, durante il regno italico, professore di lettere e storia nel Liceo di Faenza, e alla restaurazione del governo pontificio si ritrasse a Roma, dove morì nel 1820. E in Roma appunto lo conobbe il Mamiani giovinetto, che ebbe da lui il primo impulso agli studi filosofici; impulso arrestatosi poi per altri amori che di meditazioni, e risuscitato nella dolorosa aspettazione dell'esi-

lio. Non si creda però che dalle conversazioni ronconiane derivasse il proscritto pesarese i principî della sua filosofia, della quale certamente si può ripetere quello ch'egli stesso scrisse ad altro proposito, cioè che se la ricreò non appena l'esilio l'ebbe fatto « spettatore d'altro ordine di civiltà e uditore d'altri maestri ». Frutto delle lezioni professate all'Ateneo fu il libro del Mamiani *Del rinnovamento della filosofia antica italiana*, pubblicato in Parigi nel 1834 e dedicato al Magistrato municipale di Pesaro, come omaggio dell'esule alla patria e segno della sua gratitudine ai concittadini, che in suo onore avevano fatto coniare una medaglia d'oro allorché, cinque anni innanzi, egli aveva pubblicamente detto l'elogio di monsignor Olivieri, Delegato pontificio nella provincia metarense. Sarebbe fuor di ogni opportunità il seguire la fortuna del primo libro filosofico del Mamiani, principio di una lunga serie di opere in cui egli venne maturando ed esplicando il suo sistema di conciliazione fra Platone e Aristotele, narrare le polemiche cui diè occasione, ricordar gli incoraggiamenti venuti d'ogni parte a consolare il nostro proscritto; tra i quali dovette riuscirgli efficace conforto una stupenda lettera, ch'io non posso rileggere senza commozione, scrittagli dal Sismondi con grande effusione di simpatia per gli esuli italiani che in tristissimi tempi facevano onorando presso tutte le nazioni civili il nome della patria loro con la dignità della vita e con l'altezza dell'ingegno.¹

¹ Si veda in fine la nota C.

V

Non è mio intendimento, anche perché non sarebbe questo il luogo da ciò, di rifar minutamente la storia della vita del Mamiani nell'esilio parigino, ma solo di darne i tratti principali spigolando nel carteggio, che ho innanzi, passato fra lui e il fratello Giuseppe; del quale anzitutto mi sia lecito rinfrescare brevemente il nome obliato. Era il primogenito del conte Gianfrancesco Mamiani, uno di quei tenaci conservatori, che anche dopo la rivoluzione francese seguitarono a pensare e sentire con mente e cuore vecchi di secoli; ma essendo nato nel 1793, crebbe in quel rinnovamento degli animi e degli studî che, al calmarsi delle agitazioni turbolente seguite tra noi alla invasione francese, si venne determinando al tempo del primo regno d'Italia. Confortato dagli esempi del naturalista Petrucci, del fisico Paoli, del matematico Merloni, e d'altri suoi concittadini cultori delle scienze positive, a queste si volse fin da giovinetto Giuseppe Mamiani, mentre il minore fratello Terenzio era allettato più dalle scienze morali e dalle discipline letterarie e s'incamminava per altra via dietro agli esempi non meno luminosi del Perticari e del Cassi. Dei suoi studî scientifici, che furono specialmente di mineralogia e di fisica, il Mamiani cercò applicazioni pratiche, intendendo così anch'egli a quel miglioramento economico delle popolazioni campagnuole che doveva essere avviamento alla redenzione politica: i suoi scritti di tecnologia agraria, massime le memorie sopra la necessità di far rivivere in Italia l'enologia razionale e l'esportazione dei vini, sono forse delle cose migliori che su queste

materie ci abbia date quel tempo; ma dove compiutamente rispecchiassi l'intelligente operosità del conte Giuseppe è nelle *Esercitazioni dell'Accademia agraria pesarese*, di cui fu promotore e ornamento, alla quale contribuì d'ingegno e di denari, e nella quale propugnò con singolare ardore la pratica dell'insegnamento elementare dell'agricoltura per mezzo dei poderi sperimentali. Né fu senza il vanto di buone lettere, come appare dagli elogi che egli compose di parecchi suoi concittadini illustratisi con le opere dell'ingegno o per l'esercizio di liberale carità, e soprattutto poi dalle dottissime biografie di tre insigni matematici, Guidubaldo Del Monte, Federico Commandino e Giulio Fagnani. Uomo di carattere chiuso e rigido, Giuseppe Mamiani non ebbe come cittadino gli èmpiti e gli ardori rivoluzionari del suo minor fratello, pure non ismentì mai i suoi sentimenti liberali, anzi li affermò sempre con franchezza, nel 1831 accettando di far parte del Comitato di governo e nel '46 plaudendo dei primi all'iniziativa patriottica di Pio IX: ma poco dopo aver avuto la consolazione di riabbracciare il suo Terenzio reduce dall'esilio più che triluistre, si spense, fra il compianto dei buoni, sul finire del 1847.

Era tanta la stima affettuosa tra i due fratelli Mamiani, che Terenzio, appena giunto in Francia, temendo che a lui proscritto potessero essere confiscati i beni paterni, ne fece cessione a Giuseppe, il quale per tal modo si assunse il carico di curare gl'interessi dell'esule e d'invargli regolarmente ogni quattro mesi la somma di cento scudi romani. Non era una gran rendita, ma tra questi cento scudi, e ciò che presto poté ricavare dalla vendita de' suoi scritti e dal collaborare in pubblicazioni periodiche o enciclope-

diche (non so se sia noto che lavorò, e n'ebbe compensi pecuniari, per lo *Staats-lexicon* diretto dal Welcker e dal Rotteck), e con la vita modesta ch'ei condusse a Parigi, contento di un piccolo alloggio e d'un pranzetto da due franchi, come diceva, alla democratica, Terenzio non fu tra gli esuli italiani di quei miseri che sentirono duramente il pungolo della povertà; sì che poté, e n'ebbe lode a dir vero sproporzionata all'entità del fatto, rifiutare, o meglio far a meno di chiedere il sussidio che il Governo francese dava agli emigrati. Delle lettere sue al fratello ¹ parecchie si riferiscono ai loro domestici affari; pure in tutte è qualche accenno utile o curioso, mentre alcune poi meriterebbero di esser per intero date alla luce, come documenti degli studî, dei sentimenti, delle speranze dell'esule. Dopo la stampa del *Rinnovamento della filosofia* il Mamiani fu colto da un fiero malore degli occhi, che non gli consentì per molto tempo di carteggiare frequentemente coi suoi cari: « Il mio male d'occhi (così il 21 marzo '37) che dura da due anni non cangia sensibilmente in una o due settimane; perciò non iscrivo sovente. Il mese passato io peggiorai in modo notevole, il che fece risolvere il mio oculista a mutare metodo di cura »: e spiegato per minuto in che consistesse il cambiamento, commetteva al fratello di ringraziare il suo carissimo tra

¹ Sono trentanove, dal 1817 al 1847, e passarono alla libreria Oliveriana con le carte di Giuliano Vanzolini, il quale una intera ne pubblicò e brevi tratti di altre nove in un opuscolo quasi irreperibile (*Il conte T. Mamiani o meglio i suoi primi 52 anni raccontati per lo più a mezzo delle sue lettere al fratello Giuseppe*, Camerino, Savini, 1885, di pag. 20); ma la pubblicazione non è senza errori, anche gravi, non saputi evitare dai biografi del Mamiani.

tutti gli amici, il dottore Iacopo Salvatori, che da Pesaro gli aveva mandato consigli e prescrizioni per guarirlo; poi soggiungeva, altra notizia nuova, d'aver pensato a trasferirsi in Corfù, dov'erano altri proscritti del trentuno, e d'aver chiesto una cattedra in quelle scuole: « ma rispondono per ora non esservi posto idoneo: l'attendere non mi rincresce, perché sono in uno stato da non poter intraprendere alcuna sorta d'occupazione ». Dopo un altr'anno la malattia durava ancora, e malato lo trovò il suo concittadino Giovanni Marzetti, buon verseggiatore e amico eccellente, che si recò a Parigi a visitarlo. « Ho qui veduto (scriveva il 4 agosto '38) il Marzetti con mia grande consolazione, perché ne ho riscosso tante e tante notizie di costesti paesi che per qualche ora ho creduto di passeggiarvi dentro salutando a dritta e a sinistra i comuni amici. È partito ier l'altro per visitare la Svizzera, e io ho fatto in modo che la sua venuta riesca di qualche bene, portando costì certi buoni trattati di agricoltura, di ginnastica, di architettura economica, di educazione ». Ma nella stessa lettera annunciava già come, dopo il peggioramento cagionatogli dall'aria troppo vivace di Versailles, ov'era andato per consiglio dei medici, sentisse alfine di accostarsi alla guarigione: « La tolleranza della luce non è ancora compiuta né posso applicare se non alcune poche mezz'ore, ma guardando indietro mi sembra di essere rinato, massime avendo per sicura la guarigione perfetta ». Si rallegrava intanto delle buone nuove che gli venivano da casa. « Della Virginia (così nella lettera del 12 ottobre) imparo prima la guarigione che il male. E quale incomodo è stato il suo? e i suoi figliuoletti sono belli, sani, graziosi? vorrei di sì, ché la Virginia merita questo bene e sarebbe compenso all'afflizione

che dee cagionarle il male stare di Giovannino. Le ottime nuove della signora madre mi dànno continua consolazione. Ditele che s'io sto in punto di guarire, credo fermamente di doverlo alle sue orazioni, a cui di nuovo mi raccomando. Io non chiuderò senza prima rallegrarmi de' vostri studî, anzi mi rallegro con l'ammiranda natura, la quale vi forza a contraddire col fatto a parecchi de' vostri principî e vi trascina pe' capelli a praticare il bene pel bene e ad amare le grandi e nobili cose; per tal modo essa si fa gioco di tutte le filosofie, le quali discordano dagli eterni adagî che ella ha scolpiti nel cuore e nell'intelletto d'ogni uomo ».

Degli studî scientifici di Giuseppe Mamiani son piene le lettere di Terenzio, il quale per molti anni fece da intermediario fra lui e gli scienziati dimoranti in Parigi, l'Arago specialmente e il Libri, estimatori e lodatori delle ricerche e degli scritti del naturalista e matematico pesarese. Ma a noi più importano gli accenni a cose d'altro genere; per esempio piacerà assai il sentire come rispondesse Terenzio al fratello, che gli aveva fatto sapere, sembra, esservi qualche modo per ottenere il permesso di rimpatriare: « Io non so affatto quello che occorre per rientrare in grazia di Santa Chiesa e gradirò assai d'impararlo: che certo, se è cosa la quale non contradica alle mie convinzioni e non offenda né la mia dignità né il carattere di buon italiano, sono dispostissimo a farlo e non desidero meglio; ché ho sempre avuto nell'animo la *riverenza delle sante chiavi* in quei termini e modi che professavano Dante, il Savonarola e i loro seguaci ». Così nella lettera dell' 11 marzo 1839: nell'anno stesso il Mamiani pubblicò in Parigi il famoso opuscolo politico, *Nostro parere intorno alle cose ita-*

liane, che, se segnò il suo distacco definitivo dal partito mazziniano e il suo ingresso nel partito liberale moderato, non era fatto certamente perché la Curia romana si piegasse a lasciar tornare in patria il filosofo banditore di riforme ch'erano la riprovazione del suo governo. Singolare raffronto potrebbe farsi tra ciò che il Mamiani espone nei suoi opuscoli politici di cotesti anni e ciò che scriveva nelle lettere private al fratello intorno ai modi migliori per educare il popolo italiano e per destare e afforzare nei cittadini il sentimento unitario; modi non tutti praticabili nelle condizioni d'allora né tutti egualmente profittevoli, ma pensati con rettitudine d'intendimenti e giudizio esatto dei bisogni e dei fini. Seguiva Terenzio con particolare attenzione quello che facevasi nella sua città natale, fiorente allora di studî e di belli ingegni: « Scrivetemi dei vostri studî e di quegli degli amici comuni. Ricordatemi affettuosamente al Cassi e incoraggiatelo ad alcuna nuova versione, poiché è sì gran maestro di stile e si lascia addietro tutti i contemporanei in sì fatto arringo »; e in un'altra lettera: « Dite al Baldassini ch'io ho letto un suo articolo nell'*Album* di Roma e ch'io godo assai di vederlo apparecchiato ad aiutare della sua penna i nuovi giornali che con maravigliosa rapidità si moltiplicano in ogni cantone d'Italia. Sono poveri e male scritti; probabilmente nuoceranno agli studî gravi e daranno pascolo allo ignorante cicaleggio degli scioî; ma d'altra parte sono tali e tanti i profitti che il popolo ne ritrarrà ch'io penso ogni buon italiano dovervi prestare l'opera sua ». Molto si rallegrò il Mamiani che in Pesaro si fosse istituita una cassa di risparmio (e voleva che si dicesse *cassa de' risparmi*), e traendone buoni auspicî per il rinnovamento delle nostre plebi, « pasta

finissima, mal cotta e mal inverniciata », ammoniva: « che i nostri liberali adunque le curino un poco più, e se le affratellino con li beneficî, e vedranno! » Con affettuosa cura seguiva da lontano i progressi e i lavori dell'Accademia agraria, e dava consigli e conforti d'ogni maniera alla nobile iniziativa de' suoi concittadini: « Di quello che mi scrivete (così al fratello, il primo novembre '41) intorno alle cose agrarie e del terreno modello e della cattedra per l'istruzione popolare mi congratulo senza fine. Ma ci vuol pazienza, fermezza, operosità e avvedutezza tragrande per giungere a qualche buon termine, e niun premio vi si vuole aspettare, salvo che il compiacimento della coscienza e la visione segreta del non lontano risorgimento della nostra patria grandissima »; e qualche mese innanzi avea scritto (lettera 4 maggio): « Quel fatto citato nelle *Esercitazioni*, dei bachi saliti a far boschetto sugli alberi all'aria aperta, mi sembrò importantissimo e quasi incredibile in cotesto clima: converrebbe ripetere l'esperimento con cura e in più modi; ma forse dico spropositi. Di nuovo mi raccomando di dilatare e infittire le relazioni e il carteggio accademico, e il cambio dei libri, dei periodici, delle notizie, ecc. ecc., solo modo di uscire dalle angustie provinciali e far onore a sé e all'Italia. Le tante belle cose che mi dite o adempiute o in via di compimento mi consolano e m'incoraggiano; se pure non me le scrivete per lusingare l'autore del *Nostro parere*: ma egli è povero, esule, impotente, oscuro, a che prò adularlo? Quando, son sette anni, abbozzai in poche pagine una teorica della *religione civile*, i miei amici se ne ridevano: ora confessano il moto delle idee religiose essere universale in Europa. E quando, or son quattro anni, mandai fuori un opuscolo dove si proponevano

i modi d'una rigenerazione *indigena* e non *forestiera*, similmente i miei amici ne sorridevano e tostoolgevano la faccia a questa bugiarda calamita dei popoli chiamata la Francia. Oggi i convertiti sono a migliaia, e grazie a Dio quello che si tenta costí si tenta in moltissimi altri punti: onde ormai non è piú da sudare a convincere gli amici delle massime *nuove*, ma a scaldarli di zelo e armarli di gran pazienza e di ferrea perseveranza; perché se la via è lunga per sé medesima, diverrà eterna coi tepidi, con li svogliati e con gl'impazienti. Quanta vanità! direte voi: nessuna, rispondo io: ho pronunziato un po' piú chiaro e un po' piú definito ciò che giaceva confuso in tutte le menti italiane; oltre che l'amore dà l'intelletto, e che vi sia al mondo chi ami piú di me la nostra patria, lo desidero, ma non lo credo ».

VI

• L'opera di civile propaganda e di feconda moderazione, che il Mamiani veniva, come da queste lettere si ritrae, proseguendo con attività e intelligenza, se gli aveva conciliato la stima e l'affetto universale, accresceva anche l'odio che in Corte di Roma si nutriva contro di lui: le sue lettere [erano spesso intercettate dalla polizia, pericoloso era il carteggiare con l'esule, e il suo nome non era pronunziato senza timore o senza orrore dai timidi e dai retrivi: « Quanto volentieri (gli scriveva da Roma Salvatore Betti il 24 aprile del '40) leggerei le vostre poesie, che tanto ho sentito lodare! ma qui o nessuno le ha, o chi le ha se le tiene ben chiuse. Perché il solo vostro nome fa fare il segno della croce a' nostri piú venerabili; e credo che quando gli adepti della compagnia vo-

glion metter paura a' fanciulli gridino loro: Ecco il Mamiani, ecco il Mamiani! E questo è il motivo, per cui di qua non vi scrivo; essendo certissimo che alla posta si leggerebbero le mie lettere, si commenterebbero, e chi sa quanto vi si malignerebbe sopra, benché innocentissime: sicché la presente è raccomandata a codesto chiarissimo amico mio, cav. Raoul-Rochette, perché faccia impostarla a Parigi medesimo». L'autore della *Illustré Italia* s'impensieriva per troppo poco, né al Mamiani, che ben lo conosceva, potevano far meraviglia le sue paure; si piuttosto dovette meravigliarlo l'improvviso raffreddamento, che proprio in questo tempo egli ebbe a notare nei suoi pesaresi, i quali d'un tratto smisero di scrivergli, o gli scrivevano parole d'oscuro colore. Di ciò è cenno in una lettera al fratello, del primo novembre '41, ove leggiamo: « Un'altra bazzecola e chiudo. Un giovine faentino, Ginnasi, mi fa sapere quello che mai ho pensato o sognato, credersi cioè in cotesti paesi e singolarmente da Giovanni Marzetti, essere io stato l'autore d'un certo articolo comparso, è già un paio d'anni, in un periodico intitolato l'*Avoltoio delle Alpi*, e ch'io mai non ho veduto né letto. Ora nulla è più falso e più stranamente trovato. Ma questa tarda notizia mi fa pur capire perché il Marzetti ha cessato di botto di scrivere, ed anche mi si fanno chiari certi passi dell'ultima lettera sua e certe frasi d'alcuna delle vostre che m'erano riuscite peggio che sfingi... Per carità, prego voi e gli amici a non essere troppo corrivi: quello ch'io scrivo non lo nascondo, e mai non ho osato di tassare le cose altrui con modi poco discreti; il far poi questo a rispetto degli amici mi par peggio che villania, e rimango mortificatissimo ».

Che cosa adunque era accaduto? Lo dirò brevemente,

sebbene l'aneddoto non abbia molta importanza, già che ho avuto la fortuna insperata di trovare e di leggere l'articolo incriminato dell'*Avoltoio delle Alpi*, giornale clandestino che si stampava a Lugano dagli emigrati politici. Allorché Gregorio XVI promosse al cardinalato il pesarese Luigi Ciacchi, il Magistrato municipale, per fare onore al cittadino porporato, promosse una raccolta, come allora se ne faceva per ogni occasione, di versi latini e italiani, e deputò a compilarla Francesco Cassi e Giuseppe Ignazio Montanari; e pochi mesi dopo, nel maggio 1838, la raccolta fu pubblicata nella splendida veste datale dalla buona officina tipografica di Annesio Nobili. V'erano sonetti e carmi dei due compilatori, di Pellegrino Farini, di Francesco Torricelli, di Marcantonio Parenti, di Vincenzo Valorani, di Angelo Maria Ricci, di Domenico Vaccolini, di Antonio Mezzanotte, di Giovanni Roverella, di Giovanni Marzetti, con le versioni latine fattene da Cesare Montalti e da più altri, e un'ode pur latina di Luigi Crisostomo Ferrucci: era, non c'è dubbio, un tributo d'adulazione, che poteva essere facilmente scusato dalle usanze del tempo, e anche approvato da quei liberali che conoscevano l'animo del novello cardinale, il quale poi fu nel 1848 presidente del Consiglio nel primo Ministero costituzionale di Pio IX. Ma a qualche sbandeggiato la raccolta spiaceva come documento di civile viltà, e lo sdegno trovò sfogo nell'articolo del giornale luganese, tutto intessuto di violente invettive contro il Ciacchi, il Magistrato, i compilatori e i collaboratori della raccolta infelice. « È nella nera fucina della Curia romana (ne riferirò alcun tratto, essendo l'*Avoltoio delle Alpi* quasi irreperibile), ove per oro tutto si falsifica, sacro e profano, che il Montanari ha modellato il sestodecimo Gregorio assomigliandolo al

Magno di questo nome, e protettore e restitutore amplissimo delle lettere, delle scienze e delle arti, e padre dei popoli appellandolo. Impudente! Se la dura schiavitù che ci si serra addosso, e ci strozza per forzarci al silenzio, non giungerà a cancellare ogni memoria degli immensi mali d'Europa, i posteri ricorderanno le benedizioni di Gregorio sull'eccidio di Varsavia libera, la di lui protezione allo scettrato mostro del Portogallo, la rotta fede alle promesse, i massacri di Cesena, le proscrizioni, le Università degli studî interdette, i suoi ferocissimi sgherri, le tollette gravose, le estorsioni, le straniere soldatesche, le tresche amorose e i di lui bastardi... Anche la paura fa brutti scherzi: Francesco Maria Torricelli, che nel 1831 gridava a stancare il mantice dei polmoni: *Morte ai tiranni!* ed insultava al cardinal Benvenuti, e brigava magistrature da un Governo di sedizione, oggi s'inchina ad un Ciaccio col vello rosso, e col ritorno dell'*oltramontana rabbia* predica a Pesaro la sua certa ruina. Quando l'Italia a fronteggiare lo straniero non avrà altri petti che il tuo, sinistra cornacchia, non Pesaro sola, ma l'intera penisola si coprirà di sassi ed erba. Qualunque però sia per essere la sorte sua, *l'aria e l'onda che intorno a que' sassi avvolgerassi per la sabbia diserta*, giammai andrà superba del nome de' codardi.... Anzi che imbrattare la bella lingua del Lazio de' miserabili concettuzzi di questi canori elefanti, era tuo dovere, o Montalti, premunirti contro l'orrido letto di Procuste. Che se studiando per entro ai grandi maestri di libertà greca e latina non apprendesti a rispettare te stesso ed il tuo paese, prete profano, hai perduto il tempo e la fatica. In mezzo a tanto sbardellato tripudio era delitto lo scordare le istoriette devote, e i santi avvisa-

menti, perché le pratiche religiose e gli spirituali esercizi tengono le veci della morale in Italia, e formano la base di una santa rassegnazione alla servitù pretesca. È il pastorello Marzetti, che canta i trionfi di Santa Cecilia, ed *allo spirar di favonio, ed al lampo de' begli occhi della Vergine* pudicamente spiega *ai cor selvaggi* come Cecilia *riamata amando*, e *redito pago il dimando d'impalmarsi a un giovinetto adorno*, fosse poi soccorsa da un angelo per conservare intero il fior virgineo. Allorché reduce da un viaggio di oltramonti si può far copia a' suoi concittadini di sì peregrine cognizioni non v'ha dubbio, che si acquista diritto di entrare in Parnaso sulla groppa dell'Asino di Balaam. Né bastava a te, o Cassi, di avere stuprato il più grande degli scrittori della libertà latina, disfiorendolo del più bello de' suoi pregi, della parola libertà, Roma t'impose di inginocchiarti innanzi agli altari della Vergine Sveva per offerirle frodati incensi. Mettiti in guardia: la ladra lupa è fiera crudele che ha più fame dopo il pasto che pria, ed i figli di san Domenico pullulano per tutto, e ti assiepano accennandoti col dito ». Su questo tono la rassegna si stende a tutti i poeti della raccolta, ai quali, conchiudendo, grida l'autore: « Su via, in mercato tra le trecche ad incoronarvi di foglie di cavoli. L'Italia fatta ludibrio alle vicine Nazioni e messa in brani abborre i vostri concettini. I bugiardi encomî di vanitosi poeti, ed i panegirici di venduti scrittori, incoraggiando le scelleranze e la matta ambizione de' suoi tiranni, la perdono: e Dante si moriva in esilio accattando la vita per non prostituire la sua lira, e Galileo si fece macro tra gli orrori di un carcere per gridare alla gente: E pur si muove ». Dell'articolo, veramente feroce di allusioni e di coperti insulti, furono fatti in foglietti

volanti degli estratti, e mandati con cura grande da Lugano in buste chiuse a tutti i poeti della raccolta e ai principali cittadini di Pesaro; dove sorse generale e spontanea (me lo affermarono parecchi superstiti di quell'età) la credenza che fosse opera di Terenzio Mamiani, e la credenza ancor dura avvalorata da notevoli indizî, perché, si dice, nessuno tra gli esuli italiani poteva, fuor di lui, conoscere così addentro le persone e le cose pesaresi quanto bisognava a comporre l'articolo e a procurarne la diffusione. Pur bisogna tener conto della esplicita riprovazione che il Mamiani ne fece, e credere alla parola di uomo che fu sempre lodato di lealtà e franchezza; tanto più che già gli credettero coloro che dell'articolo dell'*Avoltoio* avevano avuto ragione di offendersi: il Cassi, per esempio, e il Marzetti; al quale ultimo Terenzio scriveva più anni di poi (2 luglio '45): «Dopo il silenzio di qualche anno mi è stato carissimo rivedere una vostra lettera. Qualcuno mi avea riferito che io era scaduto un poco dalla vostra grazia e benevolenza per effetto di non so quale articolo di giornale ch'io non ho mai né scritto né pensato e nemmeno veduto. La vostra lettera piena di parole amorevoli mi fu prova che avete mutato d'animo, e ne rimango molto contento ».

VII

Sino al 1842 le lettere di Terenzio al fratello Giuseppe sono, si può dire, i documenti principali che ci sieno rimasti della sua vita d'esilio; ma da quell'anno sino al tempo del suo ritorno in patria l'epistolario del Mamiani è copiosissimo e ci permette quasi di seguire giorno per giorno il corso delle sue vicende, il cammino

dei suoi pensieri. Fra le carte di lui, che il Municipio pesarese volle con civile intendimento assicurare alla posterità,¹ ho potuto esaminare a mio agio quattro discreti tometti, ove sono minutate le molte lettere che il Mamiani scrisse negli ultimi quattro anni della sua dimora parigina e nei due anni per lui fortunosi del '47 e '48; e queste lettere, che sono tutte anche per l'eleganza squisita della forma assai belle, ben meriterebbero di esser date alle stampe, come documenti preziosissimi che esse sono alla più compiuta conoscenza degli uomini e delle cose nostre nel momento storico, non ancora abbastanza studiato, dei generosi sacrifici volti a preparare la redenzione d'Italia.

Attingendo alcuna cosa anche in questi minutari, mi restringerò qui a comunicare ciò che di più notevole offre il carteggio col fratello; e anzitutto dirò che, passata la quarantina, il Mamiani cominciò a sentire un prepotente desiderio di riveder la patria: « Rispondete presto (così il 23 dicembre del 1841), che io vi ripeto per la millesima e una volta niuna cosa farmi tanto piacere quanto il conversare con voi per lettera e il ricevere nuove di cotesti paesi, i quali probabilmente non rivedrò mai più, ma che mi son cari oltre quello si possa credere. Vi farò ridere forse a dirvi che uno dei desideri che ho riposto nell'animo è di rivedere, indovinate? Sant'Angelo e gli alti pioppi che frondeggiano sulla discesa che va alla fonte. Così è fatto l'uomo ». Ma era, quanto ai bei pioppi di Sant'Angelo in Lizzola, antico feudo dei conti Mamiani, un desiderio vano per allora; e Terenzio, che ben lo sapeva e comprendeva che il papa non gli avrebbe a

¹ Sono ora descritte, in parte, da G. VANZOLINI, *Le carte di T. M. nell'Oliveriana di Pesaro*, Pesaro, tip. Federici, 1896.

nessun patto permesso di rientrare nei suoi dominî, si adoperava ad ogni modo per vedere terra italiana. Nella primavera del 1843 gli si offerse occasione propizia: il ligure Lorenzo Costa, l'autore del *Colombo*, iniziò pratiche vivissime, per mezzo del cavaliere Del Rosso e del marchese Manzi, con il governo di Lucca per ottenere al Mamiani il permesso di prendere stanza in quella città; e le pratiche parvero fino da principio disposte sì da riuscire a bene. Al Costa infatti scrisse Terenzio il 9 aprile di quell'anno, così ringraziandolo: « Gli uffici che avete già adempiuti per me e quelli maggiori che vi preparate di fare non tanto mi hanno meravigliato, quanto mi hanno empiuto l'animo di amore e di gratitudine. Maraviglia non è che la vostra bontà veramente sincera e profonda operi di tali cose, ma che vogliate farlo per me a cui non vi stringe alcun obbligo e che da così poco tempo porto il nome fortunato di vostro amico, è tale abbondanza di cortesia che ne avrò memoria perpetua. A voi dovrò di rivedere l'Italia, e tutta quella pace, consolazione e riposo che spero di ricavarne, pure a voi la dovrò. So la vostra natura aliena oltremodo dall'accostare i grandi, e il voler voi superare per amor mio cotesta non albagia e sprezzatura, ma dignità e nobile ritrosia, mi fa concepire a un tratto la larghezza del vostro cuore e l'obbligo grande che io vi debbo ». Nel giugno il Mamiani ebbe da Firenze, per lettera d'un amico, la novella che la faccenda aveva avuto buon esito, e ne scrisse caldi ringraziamenti al Costa e al Manzi, disponendosi a partir nell'autunno; e al fratello spiegava il 17 luglio l'indugio con queste parole: « La faccenda di Lucca è terminata a bene; il principe ha risposto favorevolmente ad una petizione presentatagli da un cav. Del Rosso che io non conosco, ma il quale s'è dato carico di tutto

insieme col Costa di Genova e col favore speciale del marchese Manzi. A quest'ora sarei partito, se non fosse la stampa delle mie poesie per la prima volta unite e ordinate con aggiunta di moltissime inedite. Questo negozio della stampa s'intavolava appunto nel mentre i miei amici procuravanmi facoltà di venire a Lucca. Non potei dunque sospenderlo e non l'avrei fatto a ogni modo, perché mai più non mi verrà alle mani occasione tale di stampare una Raccolta compiuta dei miei poveri versi. Gli amici miei hanno tentato a Genova, a Firenze e a Milano; li squarcî e tagli della censura facevano della *raccolta* uno *scioglimento* ». Non ostante la freddura, la lettera è importante perché ci mostra che fino al 17 luglio il Mamiani viveva sicuro di rientrare in Italia, e però non doveva sapere nulla dei moti rivoluzionari che si preparavano nell'Italia centrale: nell'agosto scoppiò la rivolta, infelice tentativo!, di Savigno, e tutte le polizie italiane furono in grande agitazione; figurarsi se il duca di Lucca poteva più aprire le porte a uno dei ribelli del trentuno! Come andasse la cosa eccolo raccontato dal Mamiani stesso in una lettera al fratello del 17 novembre: « Compita appena la stampa delle mie poesie, che fu alla metà di ottobre, misi all'ordine con gran fretta ogni mia faccenduola per partirmene subito, e non dubitando di nulla, andai all'ambasciata Sarda pel passaporto, la quale ambasciata ha pure il carico delle cose di Lucca. Domandai se avevano cognizione d'un ordine venuto da Lucca di *vistare* il mio passaporto per quella città. Mi fu risposto che veramente l'ordine era nelle lor mani da lungo tempo, ma che, per disgrazia, la data sua precedeva d'un mese gli avvenimenti di Romagna e che le cose avendo mutato aspetto e parlandosi fino di cacciar di Lucca quei rifuggiti che

vi stanziano da buon tempo, l'ambasciatore non intendeva di farmi partire senza avere per l'innanzi ricevute nuove istruzioni e ordini nuovi. A farvela corta io rimango qui aspettando cotali nuovi ordini, che Dio sa se più verranno favorevoli e quando verranno. Non so tacervi che io ne vivo dolente oltremodo, e m'arrabbio a pensare che forse dovrò morirvene in Francia. Conosco le miserie d'Italia e che tombolo sterminato sia quello di cadere da Parigi a Lucca. Ma ciò appunto che tratterrebbe qualunque altro, sprona e sollecita me, perché il vedere ogni ora la boria e la grandezza prosperosa e non ben meritata di costoro mi martella fieramente. Meglio, mille volte, non vederla e scordarla. Ogni uomo ha gli umori suoi, il mio è cotesto ».

La licenza lucchese era stata solamente sospesa, ma ciò, lungi dall'attenuarlo, acuiva il desiderio dell'esule di lasciare la Francia; e intanto il Mamiani, per disdegno dell'alterezza superba di molti francesi, si raccoglieva in una cerchia sempre più ristretta di amici né più frequentava, come nei primi anni del suo esilio, i dotti e i letterati, facendo un'eccezione per alcuni pochi più fidati e provati amici della causa italiana: « Non veggo il Michelet (scriveva sul finire del '43 a Carlo Pepoli) e posso dire nessuno de' letterati francesi: dubito che ci sia lumaca per li fossi e per le siepi, la qual viva così raccolta e acchioccolata come fo io. La boria loro e lo strombazzare continuo che fanno della sapienza francese, unica al mondo e maestra ed educatrice di tutti i popoli, mi fa troppo pensare alla miseria e all'umiliazione della nostra infelice patria; quindi mi torna meglio vederli e sentirli il meno che posso. Ciascuno ha i suoi grilli, io ho questo per lo capo. Ma il Michelet debbe essere sceverato dalla turba: uomo d'oro per integrità e nobiltà d'animo ed

anche molto affezionato all'Italia ». All'Italia era sempre il suo pensiero, e anche al duca di Lucca, dal quale il Mamiani sperò per molto tempo la salute dell'anima: le sue lettere del 1844 sono piene delle sollecitudini che gli cagionava l'incertezza sull'esito finale delle pratiche condotte dagli amici di Toscana, e massimamente da Sansone d'Ancona, amico suo e non della ventura, il quale a lungo s'adoperò per ottenergli il desiderato permesso. Nella primavera di quell'anno stesso fece caldi uffici alla Corte di Torino, perché si lasciasse venir Terenzio in Piemonte, la cugina di lui Margherita Montani Castellani, ma furono inutili; sì che ogni sua speranza si raccolse sovra il primitivo disegno. « La mia andata in Lucca (così al Vieusseux, ai primi di giugno) che era certezza diviene ora una lontana probabilità, avendomi il Duca fatto dire d'aspettare tempi migliori e più quieti. Non vi nascondo che la mia stoica natura mal mi difende a questa occasione e che ho sofferto e soffro vero dolore. Io non posso più sopportar la vita in terra straniera, e quantunque la ragione non trovi un perché molto chiaro ed io sappia bene che tombolo immenso sia quello di cadere da Parigi a Lucca, l'animo mio sospira a quel cantuccio d'Italia con indicibile desiderio »; e poco dopo (lettera al D'Ancona, 24 giugno): « La negativa del Duca di Lucca mi pesa all'animo, né in verità credevo che mi avrebbe tanto dolore cagionato. Ma bisogna uscirne e sapere il termine delle cose. Se il Duca intende procrastinare fino a che lo stato degli animi sia tornato in Italia quale era o pareva qualche anno fa, io porrò giù la speranza di rivedere il cielo d'Italia, perché è molto dubbioso che i sintomi di inquietezza politica fin qui veduti non si ripetano essendo le cagioni sempre le stesse. Se poi quel principe intende di solo aspet-

tare la cessazione delle dimostrazioni gravi di fatto, io non vedo difficoltà ch'egli mi lasci venire a Lucca innanzi la fine del prossimo autunno, parendomi certo che niun tentativo pazzo e puerile sia per ripetersi. Vi sarei tenutissimo se parlando col cavalier Del Rosso poteste cavar lume intorno di ciò, e darmene esatto ragguaglio. Ormai mi è forza appigliarmi a qualche partito che provveda meno infelicamente alli miei giorni avvenire, e s'io verrò astretto a mendicare in Francia una qualche cattedra e abbandonare gli studî italiani, la coscienza consolerammi in parte col ricordarmi avere io fatto ogni sforzo per rimanere, anche come scrittore, fedele alla patria nostra ».

Il tentennante principe di Lucca non si decise mai per il sî, e il Mamiani, pur non cessando di sperare in lui, volgeva nella mente il pensiero di « andar (così scriveva nell'autunno del '44) a vivere in Grecia, che è sorella vera d'Italia e la cui incipiente prosperità non insulta alle nostre miserie »; e si proponeva di vivere colà dando lezioni « di francese, di filosofia, di letteratura, di qualche diavolo insomma », come diceva in una lettera dello stesso tempo al fratello Giuseppe, al quale seguitava a confidare speranze e disegni. Ma dalla terra, che l'aveva accolto profugo nel '31, non poté, per quanto ne fosse disgustato, uscire se non in tempi migliori; proprio come aveva detto il duca di Lucca !.

A distrarlo intanto dal pensiero del ritorno ebbe il Mamiani nel 1845 occasioni non cercate; e prima, una questione d'onore, che per poco non arrivò fino alla prova delle armi; ma per quanto io abbia indagato, non m'è riuscito di sapere chi fosse la persona a cui nel luglio di quell'anno egli inviò un vero e proprio cartello di sfida: « Voi mi avete, diceva, chiamato

un' anima bassa, un vile, un ipocrita. Io chiamo voi a rincontro un vilissimo mentitore e calunniatore; e se in termine di ventiquattr' ore dal ricevere questo foglio non vi ritrattate pienamente e non riconoscete falsissime le imputazioni datemi, la sfida avrà immediatamente il suo corso secondo le regole dell'onore ». Dovevano esservi state di mezzo questioni politiche, come appare dall'essere immischiati nella faccenda Pietro Giannone e, padrini del Mamiani, Guglielmo Pepe e Guglielmo Libri; ma la cagione mi è rimasta oscura. La cosa per altro finì pacificamente, e nell'estate medesima il Mamiani poté mettersi a un lieto viaggio, accompagnando il Libri ai bagni di Cauteretz, dove giunsero ai primi di agosto. Di là egli scrisse il 28 agosto al fratello Giuseppe una bella lettera, la quale riferirò per intero, e servirà a mostrare di quanto s'ingannino coloro che affermano non aver noi buoni esempi di moderna prosa descrittiva.

« Poiché io mi trovo scioperato ed anche per ragguagliar le partite avendo con una sola mia risposto a tre lettere vostre, vi scrivo di nuovo e forse questa volta ciarlerò tanto da parer una badessa in capitolo. Sappiate dunque che nel tenore sempre uguale e sempre pacifico della mia vita sonosi in questi ultimi giorni introdotti alcuni accidenti strani ed a me è stato forza per salvar l'onor mio mandare una lettera di sfida in pienissima regola e termini perentorî. Già i padrini erano *hinc inde* nominati, scelte le armi, fissato il giorno ed il luogo; ma lo sfidato, non per viltà, ma scosso da un discorso veemente del Libri riconoscendo infine il suo torto gravissimo, ha ritrattato le parole e lo scritto che aveano da mia parte necessitato l'atto di sfida e così a questa è mancato l'esito materiale, non la morale soddisfazione. Né crediate ch'io non

annoveri però il duello fra i pregiudizi e le mattie de' tempi moderni. Ma un italiano non può a costo della sua vita lasciare sospettare a' francesi ch'egli per paura non si risenta quanto deve di qualche offesa voluta fare all'onor suo. Due dì dopo il fatto aggiustato, misimi in viaggio col Libri, al quale per cagion di salute erano stati prescritti i bagni minerali de' Pirenei. Abbiám corso piú di dugento leghe, ma comodamente assai e fermandoci uno o due giorni nelle città piú notabili. Già da un mese siamo a Caunteretz, grossa terra posta in fondo a una vallata de' Pirenei e discosta solo di qualche lega da Barège, da Eaux Bonnes, da S. Sevère e altri siti di bagni. Concorrevi quantità di gente da ogni parte della Francia e a vederli questi bagnanti maschi e femmine in abito elegantissimo e con atti e sguardi vezzosi niuno sospetterebbe che avessero il piú piccolo male, e per vero in buona parte di loro non è altra infermità che un poco di vanità e di civetteria. Lasciatemi descrivere il luogo che a me ha fatto un gran senso perché da tredici anni e piú non avevo goduto campagna aperta, ombra di alte montagne e aspetto di selvaggia natura. Questi Pirenei di Caunteretz non sono ancora gli altissimi gioghi che fanno vista di competere con le Alpi, ma rappresentano molto bene i nostri piú erti e piú dirupati Appennini. Oh quanto mi par bello l'orrore che li riveste e il variar continuo che fanno di fôrma, di colore e di prospettiva! Io vo a zonzo per questi declivi e mi inerpico per queste balze con sempre nuovo diletto, né mai domando il sentiere perché da me stesso il vo' ritrovare e spesso veggomi innanzi e con sorpresa gradevolissima ad un tratto ora una fuga di monti con boschi e serre tortuose e mille accidenti bizzarri di suolo e di luce, ora una immensa valle gremita di ca-

solari e di giovani selvette, con ameni prati tenuti verdissimi da cento rigagnoletti che vi fanno scorrere. Internandosi poi fra queste gole di monti, massime verso un luogo chiamato il Ponte di Spagna, non saprei dirvi quanto alpestre e pittoresca divenga d'ogni intorno la scena. A destra una sterminata ruina di massi e di roccie, anzi di rupi intere l'una all'altra sovrapposte e addossate e così frequenti e stipate « che alcuna via darebbe a chi su fosse ». A sinistra enormi e ripidi gioghi, qualcuno terminante in nudo cocuzzolo rotto e frastagliato in istrane guise e qualcun altro coperto ed incappellato da fosche abetaie e giù per li fianchi solcato da mille minute doccie. Nel mezzo di tali due gigantesche pareti, a così domandarle, precipita il Gave, picciolo ma veementissimo fiume che a ogni poco intervallo casca spumeggiando in cupi burroni e fa rimbombo infinito e in qualunque parte del suo corso mena acque limpidissime e trasparenti e qua e là biancheggia come fosse di latte. Dal rumore del fiume in fuori, ogni cosa è muta e solitaria e da per tutto la sembianza del luogo riesce così selvatica e fiera che tu ti credi a mille leghe discosto dai luoghi culti e civili. E nondimeno con piacere inaspettato tu vedi spuntare dalla cima d'un' erta una o due belle cavalcatrici, o belle davvero o che paiono, tanta grazia dà loro quel vestito all'amazzone e quel velo ondeggiante sui lor cappellini. Elle insieme con più cavalieri o tornano o vanno al lago di Gaur, a Luz, alla valle di Gavarni ed ad altre decantate vedute di questi monti. Ma altra specie di gente e affatto diversa s'incontra talvolta per quella via, e sono contadini baschi e spagnoli, quasi tanto fieri e selvaggi quanto il paese che varcano. Portano sperticati cappelloni di feltro nero con nastri e fiocchi pur neri, calzoni corti di color fosco,

uose di panno bianco orlate di nero e nei piedi una specie di sandalo simile al costume antico, e con molte legature intorno al collo dell'uose. La persona poi l'hanno tutta involta in un mantello quadro assai largo, di panno casareccio a liste cinerine e bianche. Io più che altrove passeggio volentieri per tale strada del Ponte di Spagna e dolceissima cosa m'è a contemplare, come quelle rocce e que' balzi di schietto granito siensi bel bello ammantate di erbe e di piante e gli arbustelli sieno cresciuti e moltiplicati in macchie e in boschi foltissimi. Là vedesi nelle fenditure e commettiture de' sassi qualche po' di musco e di ellera e sul levigato di quelli le macchie grigie e verdastre de' licheni. Più là spunta qualche radica di ginepro, qualche scabbiosa e certe crassule minutissime che serpeggiano e fanno rete; a costo a costo sulla polvere ammassata de' licheni, de' muschi e delle crassule verdeggiano certi semprevivi proprî di questi monti con fiorettini i più vaghi del mondo e già fra essi rampollano i primi cisti e le rose selvatiche e altri duri e nodosi arbusti. In fine, in altra banda il rocco sparisce affatto e la virtù vegetativa trionfa e spiega le sue ricchezze; là sono erbe d'ogni ragione, soprattutto le mente e i fieni odorosi e quelle orchidi alpine così varie e capricciose nelle forme dei fiori; là sorgono piccioli faggi ed abeti tanto spessi e conserti che sembrano alle spalle del monte far quello che i fiocchi di lana fanno al merino, i quali compongono tutt'insieme un sol vello. Ma è tempo di finir questo idillio: *jam prata bibere* e se avessero nuova sete, la carta per felicità vostra mi forza a *chiudere i rivi...* ».

Quindici giorni dopo il Mamiani era già a Parigi, donde volgeva con più intenso desiderio il pensiero all'Italia nella speranza del ritorno; il quale poi gli do-

vette parer certo non appena gli pervenne la notizia dell'assunzione al papato di Giovanni Mastai, suo coetaneo e quasi concittadino.

VIII

Ma l'amnistia largita da Pio IX il 16 luglio 1846 poneva al ritorno degli esuli condizioni cui il Mamiani non credé di potersi sottoporre, chiedendo grazia e promettendo fedeltà: « io non tornerò in patria (egli rispose) che per la porta dell'onore »; pure pensando che a chi abbia « valicate le Alpi, è finito l'esilio », fu lieto di riveder l'Italia, e corse, appena il re Carlo Alberto glien'ebbe dato il permesso, a Genova, dove giunse il 10 febbraio del '47. Non vi è traccia di tutto ciò nel carteggio col fratello, ma avanzano le lettere che Terenzio mandò agli amici appena toccata terra italiana. A Filippo Canuti, suo compagno d'esilio rimasto in Parigi, scriveva il 12 febbraio: « Sono in Genova da due giorni: il che vuol dire tre dí innanzi di quello che io e voi credevamo, e questo m'è accaduto perché disceso per acqua prestissimamente da Châlons ad Avignone e giunto a Marsiglia il 9 a mattina ho potuto due ore dopo imbarcarmi sull'*Ercolano*. Del viaggio mi tacerò non essendo occorso accidente degno d'esservi raccontato; solo dirò che per parte del cammino ho avuto a compagno un mezzo levantino e mezzo italiano, un misto fra il cristiano ed il turco, in somma un bolognese da Smirne, com'egli medesimo mi si annunziava, ed anche, se mel taceva, l'avrei subito indovinato perché, dopo quarant'anni di vita asiatica e l'uso altrettanto vecchio d'un parlare tra il greco il turco e il furbesco, conserva quel bravo uomo fresca e verde la pronunzia petroniana e quegli *e* e quegli *o*

sgangherati come la porta di San Mamolo. Si chiama costui Giuseppe Marchetti, e domandato ove andasse, rispose: *je vais a Naples aux bagnes*. Caso dunque che né io né voi avessimo soldi per ricovrarci in qualche buona *maison de sainté*, il Marchetti ci assicura che le galere non son per mancarci. Ora venendo all'atto dell'arrivo, il piacere di toccare la terra italiana dopo quindici anni di assenza m'è stato intenso e profondo a segno da non poter significarsi, e aggiungo che Genova m'è sembrata piú bella assai della prima volta, e se Parigi è grande fuor di misura, Genova è grandiosa fuor del credibile, ponendo mente all'angustia del suo recinto. La popolazione sua è bella, vivace, austera, operosa; dell'aria e del clima non parlo ché ognun sa quanto sia lieto e temperato. In somma a dir vero, mio dolce amico, io mi sento felice, e chi potendo non torna a questa carissima patria o non ha cuore o non ha occhi o le forestierie gli hanno trasformato o corrotto il gusto. Qui tutti mi carezzano e mi festeggiano ed amano me per me solo, perché io non posso per isventura far bene a nessuno e non c'è luogo a secondi fini. Quanto all'animo di questi popoli e al vero stato loro civile e politico, io non sono peranco in grado di scrivervi nulla, ma il farò quanto prima ». Tutto occupato a mandar novelle agli amici, non iscrisse Terenzio al fratello se non il 29 febbraio, dandogli conto di sé e del suo arrivo a Genova: « Di salute vo migliorando a segno che mangio il doppio del consueto e già comincio a rimettermi in carne. Non so s'io debbo sí bel miracolo all'aria serena e al clima temperatissimo o piuttosto alle accoglienze infinite che qui mi fanno questi ottimi genovesi. Veramente essi premiano e coronano in me non altro che il buon desiderio: or che farebbero a chi realmente avesse operato gran

cosa per la patria comune? Dicasi pure con ferma coscienza: l'Italia è infelice, ma non ingrata, e ben la fortuna ha potuto rapirle ogni cosa fuor che la gentilezza del cuore ».

Non era ancora trascorso un mese dal giorno del suo arrivo a Genova che il Mamiani cominciò a persuadersi della opportunità di cercare un modo di conciliazione tra la sua coscienza e le condizioni poste dal papa alla concessione dell'ammnistia; e l'8 marzo scrisse al cardinale Pasquale Lomonaco Gizzi, segretario di di Stato, questa lettera: « Eminenza reverendissima, scrivo all'Eminenza Vostra per supplicarla di far conoscere al Santissimo Padre l'intenzione e il desiderio che ho di poter godere dell'ammnistia voluta e decretata da Lui con perfetta spontaneità, con somma consolazione di cotesti popoli e con plauso ed ammirazione di tutto il mondo civile. È mente di Sua Santità che coloro ai quali piace di profittare di quell'atto solenne promettano sul proprio onore di non volere pertubar lo Stato e di obbedire con sincerità alle leggi in esso vigenti. Io fo tanto più volentieri cotale promessa e intendendo di adempierla con tanto maggior lealtà, quanto è già lungo tempo che scrivo e persuado a' concittadini miei di calcare le vie in cui sembrano voler entrar tutti concordemente e le quali sole possono condurre alla vera e stabile rigenerazione della nostra patria. V. E. si degni ricevere in questa occasione l'atto sincero del mio ossequio e l'espressione amplissima della mia stima profonda ». A monsignor Carlo Emanuele Muzzarelli si rivolse in quelli stessi giorni perché l'aiutasse ad ottenere il permesso di rimpatriare, senza esser costretto a sottoscrivere la formola di grazia e di promessa che era stata imposta a tutti gli esuli; e di questa sua fermezza nel rifiutarsi a segnarla gli

esponere lungamente le ragioni, accennandole poi anche in più lettere al fratello, per esempio, in questa del 23 luglio: « Lasciamo gli equivoci e le restrizioni mentali ai discepoli di Escobar; a me disdice assolutamente di resistere da una parte e dall'altra di supplicare, star fermo sui miei diritti e chiedere grazia e indulgenza, voler salvare i principî e far buon mercato delle parole. Presentai la mia domanda, promisi quello che onestamente poteva, detti piena assicurazione per la mia condotta futura, di più non debbo e non voglio. Se a voi, se al Perfetti e ad altri miei cari amici dura la pazienza, dura l'amore d'intercedere ancor di nuovo per me e il successo corona le vostre premure, dovrò a voi e agli amici metà dell'essere mio, perché porrete fine all'esilio in cui vivo da sedici anni e mi colmerete il cuore di mille insperate consolazioni. Ma se vi stanca la mia resistenza ovver reputate che senza l'opera mia ogni ufficio tornerà vano, io vi ringrazio con l'animo pel già fatto e ve ne resto tenuto per sempre; ma dal mio lato non trovo rimedio al male ».

Il rimedio lo trovò il nuovo segretario di Stato, il cardinal Ferretti, il quale a preghiera dei parenti e amici del Mamiani gli ottenne dal pontefice il permesso di dimorare nel territorio pontificio per lo spazio di tre mesi, senza obbligo di sottoscrivere alcuna carta. Terenzio n'ebbe notizia in Genova il 14 agosto; e dato ordine alle cose sue, partì ai primi di settembre e per Livorno e Civitavecchia si recò difilato a Roma. « Il cardinale Ferretti (così in una lettera a Francesco Perfetti il 26 settembre) m'ha davvero accolto come un fratello: oh che buono! oh che degno uomo! Innanzi pure che io giungessi volle riparlare di me al papa e domandare ed ottenermi una udienza la quale ebbe luogo ieri. Né il papa né il cardinale hanno mosso pa-

rola del mio non aver sottoscritto, della permissione temporaria o d' altro a ciò relativo ; tal silenzio m' è riuscito di sommo comodo e l' ho per indizio buono ». Tanto buono, soggiungo io, che così finiva l' esilio del Mamiani, il quale di lì a pochi giorni correva a Pesaro a riabbracciare il fratello e gli amici e indi a pochi mesi sedeva ministro dell' interno tra i consiglieri di Pio IX.

È trascorso appena un mezzo secolo da quei tempi fortunosi, e nella città che lo vide nascere e ne accolse piamente le spoglie, si è innalzato un monumento a Terenzio Mamiani, che la patria italiana, restituita nel dominio di sé stessa e rinnovata nei modi ch' ei propugnò per tutta la vita, addita alle future generazioni come uno dei fattori della sua unità e della sua indipendenza.

NOTE

NOTA A

Intorno alla cattura dell'*Isotta* e alle vicende dei patrioti, che su quel legno avevano cercato uno scampo, diede alcuni cenni uno dei profughi, ANTONIO ZANOLINI nella sua postuma operetta, *La rivoluzione avvenuta nello Stato Romano* (Bologna, 1878, pp. 37 sgg.), ove è detto ch'ei noverò « fino a novantasei compagni »: lui compreso, adunque, erano 97. Il GASPARI (*Vita di T. Mam.*, p. 56) accennò a un documento del R. Archivio di Stato di Roma, contenente l'elenco dei profughi dell'*Isotta* in numero di 98, e questo numero fu poi ripetuto da altri; ma il documento medesimo, rintracciato e trascritto dal cortese Antonio Valeri, dà soli 97 nomi, dimostrando così esattissima la indicazione dello Zanolini. L'errore del compilatore nacque manifestamente dalla ripetizione del nome di Pietro Maranesi. Ecco, ad ogni modo, l'elenco dei profughi, compagni del Mamiani:

Nomenclatura degli Individui, che presero parte nella rivoluzione, partiti da Ancona con imbarco come siegue:

.....

Addì 28 marzo per Marsiglia col Brigantino Pontificio *Isotta*, Capitano Sante Lazzarini — 98 individui (condotti a Venezia):

1-2. Pepoli conte Carlo di Bologna con Zucchi di Reggio finto domestico

3. Manzieri Antonio	} di Lugo
4. Manzieri Giovanni	

5. Rampollini Antonio
6. Rampollini Gaetano
- 7-8. Caroli Sigismondo di Ferrara con Elena sua moglie
9. Ansaloni Pietro
10. Ansaloni Gaetano
11. Ansaloni Giulio
12. Ansaloni Luciano
- 13-14. Marranesi Francesco di Modena con Pietro suo figlio
15. Marcani Giovanni
16. Prediali Ippolito
17. Boni Antonio
18. Roselli Pietro
19. Bianchi Antonio
20. Poggiolini Marco
21. Silvani Antonio Avv.^{to}
22. Zanolini Antonio Avv.^{to}
23. Morandi Antonio
24. Marchi Francesco
25. Morandi Francesco
26. Longoni Pio
27. Aguzzoli Antonio di Modena
28. Guidotti Giuseppe di Bologna
29. Ravina Giuseppe
30. Marconi Giovanni
31. Collina Primo
32. Monti Giacomo
33. Malaguti Faustino
34. Sarti dottor Pio di Bologna
35. Petrucci marchese Pietro
36. Barbani dottor Lucio di Bologna
37. Olivieri Alessandro di Modena
38. Monari Cesare di Bologna
39. Orioli Francesco professore in Bologna
40. Mamiani Terenzio
41. Bisci Antonio
- [14 ^{bis}] Marranesi Pietro
42. Franchini Gaetano
43. Forghieri Anselmo
44. Livri Antonio
45. Poggi Carlo di Bologna
46. Tervanni Antonio

} delli Stati Estensi

} delli Stati Estensi

} di Bologna

} di Bologna

} di Modena

-
47. Corsi Antonio
48. Medici Gaetano
49. Berti Carlo
50. Sarti Paolo
51. Resignani Felice
52. Bartoloni Gabriele
53. Gandolfi Giuseppe di Bologna
54. Benvenuti Felice
55. Lenni Giacomo
56. Barbieri Silverio
57. Franceschini Sante
58. Vecchietti Giovanni
59. Preghieri Ippolito
60. Marchi Antonio di Bologna
61. Ruter Francesco
62. Delfini Antonio
63. Delfini Francesco
64. Bensanti Virgilio
65. Segrè Guglielmo
66. Segrè Salvatore
67. Segrè Giuseppe
68. Berti dottor Giuseppe di Bologna
69. Beffagni Costanzo
70. Martinti Francesco
71. Trivelli Giacomo di Reggio
72. Albertini Giovanni di Bologna
73. Bandelli Ignazio
74. Bertuccini Silvestro
75. Badili Luigi
76. Landi Carlo di Bologna
77. Gelati Gaetano
78. Sartori Pietro
79. Caselli Bartolomeo
80. Berardi Ripa Luigi
81. Agnoletti Francesco di Ferrara
82. Montallegri Luigi di Ferrara
83. Liverani Antonio di Modena
84. Orsi Raffaello
85. Neri Gaetano di Bologna
86. Ulini Paolo di Brescia
87. Fontana Marc' Aurelio

- 88. Molini Luigi
- 89. Menghetti dottor Luigi
- 90. Bonetti dottor Federico di Bologna
- 91. Bompani Francesco
- 92. Margaritis Pietro
- 93. Canevazzi Antonio
- 94. Rizzi Ignazio di Ferrara
- 95. Pezzuoli Giulio
- 96. Riva Giuseppe di Bologna
- 97. Casali Francesco

} Estensi

Alcuni di questi nomi, con errore scusabile nella fretta dell'imbarco, furono scritti inesattamente: p. e. *Marra-nesi* (n. 13-14^{bis}) per *Maranesi*, *Ulini* (n. 86) per *Ollini*; per altri fu sbagliata l'indicazione della patria (es. n. 23 *Morandi*, 37 *Olivieri* ecc.). Alcuni cognomi mi par che debbano essere fittizi, e assunti forse lì per lì da profughi che speravano così di fuorviare le ricerche future della polizia: altrimenti non si saprebbe spiegare la mancanza di taluni nomi, che pur appariscono altrove come di persone tradotte da Ancona a Venezia (Cfr. G. VICINI, *La rivoluzione dell'anno 1831*, Imola 1889, p. 306); ma su tutte queste incertezze avrò occasione di tornare in un altro mio lavoro sugli uomini del Trentuno.

NOTA B

Nel *Journal du Soir* del giovedì 15 dicembre 1831 (*deuxième année*, n.º 494), sotto il titolo *La Revolution de 1830*, si legge quanto segue:

Correspondance.

A M. le Redacteur de la Revolution.

Monsieur, Je vous serais infiniment obligé de publier dans votre excellente feuille les deux lettres qui suivent. M. Armandi ayant, dans une brochure imprimée à Paris, avancé quelques faits contre les quels je crois devoir reclamer; je ne puis mieux faire que de rendre publique la correspondance que j'ai eue avec lui à cet

égard. Je vous serai, Monsieur, extrêmement obligé de cet faveur. Je suis etc.

MAMIANI

Ancien Ministre de l'intérieur du Gouvernement de Bologne.

A M. le General Armandi ancien Ministre de la guerre du Gouvernement Provisoire de Bologne.

Monsieur le General, Après avoir lu l'opuscule que vous venez de publier sous le titre de *Ma parte dans les evenemens de l'Italie centrale* je me vois dans la necessité de relever une erreur qui vous a échappé. Vous dites, à l'occasion de la capitulation d'Ancone, que la resolution d'entrer en negociations avec le Cardinal Benvenuti fut prise à l'unanimité par les membres du Gouvernement. Je dois vous rappeler, Monsieur, que cette unanimité ne fut pas complète, puisque, sur neuf membres deliberans, il y en eut un qui fut d'un avis absolument opposé; et vous savez que ce fut precisement moi: c'est pour cela que le procès-verbal de la dite resolution enonce qu'elle fut prise à la *majorité des votes*, et non à unanimité; et c'est encore pour cela que je refusai de signer la convention lorsqu'elle fut conclue. J'ai toute raison de croire, M. le General, que par amour pour la verité vous trouverez juste que je donne à cette lettre toute la publicité possible. Je suis etc.

Paris, 1.^{er} Decembre 1831.

MAMIANI

Ancien Ministre de l'intérieur du Gouvernement de Bologne.

Monsieur le Comte, Je me souviens parfaitement des circonstances dont il est question dans votre lettre. Il est juste de dire que pendant les debats qui amenerent la convention d'Ancone, vous avez été d'un avis contraire à celui des autres membres du conseil. Mais comme le procès-verbal de la seance a été revetu de toutes les signatures, et vous-même vous avez signé purement et simplement sans prendre acte de votre opposition et sans la motiver, je pouvais regarder la resolution comme unanime, quelle qu'eût été la diversité des opinions pendant la discussion; diversité dont je n'ai pas oublié de faire mention dans mon écrit. Au fond une majorité de huit voix sur neuf ne diffère pas beau-

coup de l'unanimité, et c'était assez pour le lecteur, auquel je devais épargner des détails peu importans pour l'ensemble.

Je suis maintenant fâché de les avoir supprimés puisque je vois que cela vous déplait, mais je vous prie de croire qu'en agissant de la sorte, je ne pouvais jamais avoir l'idée de dissimuler la justice qui est due à votre manière de penser. Veuillez bien en être persuadé, Monsieur le Comte, et agréez en même temps mes sentimens les plus distingués.

Paris, ce 3 decembre 1831.

Le General ARMANDI

L'originale di questa lettera dell'Armandi si conserva ancora tra le carte del Mamiani nell'Oliveriana, insieme con un'altra dello stesso generale scritta il giorno innanzi, la quale pur si ricollega alla questione medesima, e però parmi meritevole di venire alla luce:

Signor Conte Mamiani pregiatissimo,

Avrei risposto immediatamente come lo esige il dovere e come lo richiede la corrispondenza che devo alla di lei gentilezza. Ma oggi appunto o domani al più tardi mi deve venir comunicata copia dell'atto della seduta del 25 marzo e del mandato che fu esteso pei quattro commissari destinati a trattare la convenzione. Questo documento mi darà maggior lume per rispondere categoricamente alle giuste di lei osservazioni. La prego di scusare questo breve ritardo di cui spero ella vorrà apprezzare la convenienza. Abbiamo un comune interesse per porci d'accordo colle prove che rimangono di quell'atto doloroso, ed io mi farò un piacere di dare il maggior rilievo alla giusta di lei delicatezza.

Mi creda con verace stima

Dev.º Obb.º Servitore

Caval.º ARMANDI.

Parigi, 2 decembre 1831.

Rue Richelieu, Hôtel d'Orleans n.º 17.

NOTA C

Chenes près Genève, 4 mai 1835.

J'ai reçu hier, Monsieur, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 16 Mars, et le livre qui l'accompagnait. Vous me rendrai justice en pensant que tout ce qui venait d'un Italien, d'un proserit exciterait vivement mon intérêt. C'est même avec un sentiment d'admiration que je vois ceux qui ont tant souffert, ceux qui ont vu tromper tant de nobles espérances, s'appliquer à des études sérieuses, se plonger dans les profondeurs de la philosophie, et oublier s'il est possible le monde qui les fait souffrir : je n'en dout point, il servent bien plus utilment leurs compatriotes par leurs meditations, qu'il ne pourraient faire par une activité ou politique ou militaire, que je le crois serait aujourd'hui intempestive. Votre lettre a vivement ajouté à mon intérêt; votre dédicace aux Magistrats de Pesaro m'a fait comprendre en même tems et l'élévation de votre but et l'élégance de votre style, mais elle m'a déjà averti que vous traitiez un sujet, ou mon ignorance est absolue et dont je n'ai pas les premières notions. De ma jeunesse je n'ai eu aucun attrait et sans doute aucune intelligence pour la métaphysique, aujourd'hui j'ai perdu la faculté de comprendre ce qu'on m'assure être le plus simple. J'ai résolument cependant entrepris la lecture de votre livre; j'en ai lu les trois premiers chapitres, et j'ai pu me convaincre qu'aucune obscurité ne provenait de votre faute, qu'aucune ne provenait ni du style, ni de la deduction des idées, mais que toute fois le sujet m'était si absolument étranger que je ne pouvais me rendre compte de ce que j'avais lu. Cette incapacité de ma part m'a donné assez d'inquiétude sur un livre imprimé a vos frais : le nombre des lecteurs doit sans dout être bien restreint, et les moyens d'éveiller l'attention du public difficiles. Je n'écris point moi même dans la Bibliothèque Universelle, et je n'y suis pas abonné, je chercherai cependant si je puis engager quelqu'un des rédacteurs à rendre compte de votre ouvrage, mais je l'avoue, c'est avec peu d'espérance de reussir. Je suis reconnaissant sans doute de la bonne opinion que vous avez de moi, quand vous me jugez capable de tout comprendre et de tout faire, mais en même tems

j'en sui humilié quand je sens combien il s'en faut que je répond à l'idée que vous vous êtes formée.

Recevez tous mes vœux pour le succès de cet ouvrage, pour vos succès de toute nature, et l'expression bien sincère de mon désir que l'occasion se présente de joindre une connaissance personnelle aux relations entre nous que vous avez commencées d'une manière si flatteuse pour moi.

Je sui avec une bien haute considération

Monsieur

Votre dévoué serviteur

J. C. L. DE SISMONDI

(fuori)

Monsieur

Monsieur T. Mamiani de la Rovere

rue de Clichy 66

Paris.

BIBLIOTECA CRITICA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA
DA
FRANCESCO TORRACA



IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

—
1896

BONAVENTURA ZUMBINI

IL

NINFALE FIESOLANO

DI

G. BOCCACCIO



IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

—
1896

PROPRIETÀ LETTERARIA

Firenze — Tip. G. Carnesecchi e Figli.

I

Prima della fondazione di Fiesole, i colli e i monti vicini erano frequentati da ninfe, che, lasciati i propri genitori e ogni altra cosa più caramente diletta, si dedicavano al culto di Diana. Solevano andare da un luogo a un altro per via di diporto; e ora si raccoglievano a piacevoli colloqui all'ombra degli alberi, ora bagnavano le belle membra nelle chiare e fresche acque. Diana le visitava di tanto in tanto, e raccogliendole intorno a sé, le confortava a perseverare in quella innocenza di vita e a tener sempre chiusi i cuori ad ogni amoroso affetto. Ma ecco che, una di queste volte, un pastorello, chiamato Affrico, biondo, bello e di gentile aspetto, udendo la voce della Dea, si avvicina chetamente al luogo da cui il suono veniva; e quivi, nascosto tra le fronde di un boschetto, vede non visto e tutto ascolta. Ammira Diana e le belle creature che la circondano e segnatamente una così leggiadra e vezzosa, che di guardarla non si poteva saziare.

Ma poi che la gentile brigata, posto fine a' suoi ragionamenti, fu di quivi partita, il giovanetto si sentì

come privo della luce degli occhi, e, pensando sempre alla ninfa, piede innanzi piede, si ridusse alla sua povera capanna. Dove giunto, non aprì bocca, non dormì, non trovò pace finché non ebbe vista spuntar l'alba novella; e allora sorse, e tornato ai campi, cercò da per tutto la bella creatura; ma indarno per quel giorno e parecchi altri appresso. Finalmente una volta, passando per una valle, ode un canto dolcissimo. Saran le ninfe, pensa fra sé; e tutto tremante, si fa innanzi. Ma sentiamo come lo descrive qui lo stesso Boccaccio con versi che ci fanno rammentare di un famoso luogo dell'Ariosto:

Quale è colui che 'l grillo vuol pigliare,
 Che va con lunghi, e radi, e leggier passi
 Senza far motto; tal' era l'andare,
 Che Affrico facea su per que' sassi,
 Pur drieto andando a quel dolce cantare,
 Che nella valle udia, e innanzi fassi;
 Tanto che vide rimemar le fronde
 D'alcun querciòl, che le Ninfe nasconde.¹

Erano tre ninfe che cantando tessevano ghirlande; Mensola, però, la ninfa del cuor suo, non ci era; onde il giovinetto, chiamandole care sorelle, prega che non abbian paura e gli dicano dove quella sia. Ma non fu felice neanche questa volta, perché:

¹ *Ninfale Fiesolano*, st. LVII: in *Poemeti mitologici de'secoli XIV, XV, XVI a cura di Francesco Torraca*, Livorno, 1888. Cito da questa edizione, condotta su quella che porta la data di Londra, 1778, e ch'è molto più corretta dell'edizione del Moutier, da me seguita quando, nella *Nuova Antologia* (1° marzo 1884), pubblicai per la prima volta il presente scritto sul *Ninfale*. Sono poi lieto di potere oggi ringraziare pubblicamente il chiaro professor Francesco Torraca che la sua nuova edizione volle dedicare al mio povero nome.

Quali senza pastor le pecorelle
Assalite dal lupo, e spaventate,
Fuggono or qua or là le tapinelle
Gridando: « bè », con voci sconsolate;
E qual fanno le pure gallinelle,
Quand' elle son dalla volpe assaltate,
Quanto più possono ognuna volando
Verso la casa forte schiamazzando;
Tal fer le Ninfe belle, paurose,
Quando vider costui.¹

Scornato e dolente più che mai, Affrico torna a casa; dove, a scusarsi dell' insolito indugio, e, nel tempo stesso, a nascondere la sua avventura, narra al padre una graziosa storia: storia che riferirò in parte con le parole del Boccaccio, piacendomi di citare alquanto largamente da questo suo poemetto; il quale, benché per più rispetti ammirevole, pure è assai meno conosciuto di quanto meriterebbe. Il giovinetto dunque dice così:

Padre mio caro, egli è gran pezzo ch'io
In questo poggio vidi una cervetta,
La qual tanto bella era, al parer mio,
Che mai non credo che una sì eletta
Se ne vedesse; e veramente Dio
Con le sue man la fe' sì leggiadretta;
E nell' andar, come grú, era leve,
Candida tutta come bianca neve.²

E séguita dicendo che, sebbene le fosse corso dietro di bosco in bosco, pure non aveva potuto pigliare la bella cerbiatta, e all' ultimo, dolente e rifinito, erasi ridotto a casa così tardi.

¹ St. LXIII-IV.

² St. LXXVI. È una cerbiatta perfettamente simile a quella sognata da Gabriotto, la quale era « tanto bella e tanto piacevole, quanto alcuna altra se ne vedesse giammai e più che la neve bianca ». (*Decam.*, IV, vi).

Ma Giraffone (ché così chiamavasi il padre) intende quel parlar coperto, e: « Cessa, gli disse, d'inseguir le cerve di Diana; ella ne trarrebbe vendetta, come fece per l'appunto quando saettò Mugnone, mio padre e tuo avo, colpevole di avere amato una sua ninfa; e convertí poi questa in fonte e quello nel fiume che ora ne porta il nome ». Tuttavia Affrico, imbattutosi il giorno appresso in quella fanciulla che gli era parsa bellissima fra tutte, si mise subito ad inseguirla. E corse, corse, corse fin che Mensola, fatta ardita dal pericolo, gli vibrò un dardo. Ma nel vibrarlo, mise gli occhi in quel bel volto, e, quasi impietosita, gridando: « Guardati », sparve. Affrico, non colpito dal dardo, sentí da quel momento crescere sempre più il suo travaglio interno. Non parlava, non rispondeva più ai suoi, non d'altro bramoso che di ragionar seco medesimo della persona amata e di sentir nel suo segreto tutta la voluttà di un pensiero dominante. Intendeva già il poveretto come quel suo affanno non potesse oramai cessare se non per morte. E veramente il corpo frale avrebbe presto ceduto ai terribili moti del cuore, se Venere, mossa a pietà dell'infelice, non gli avesse insegnato il modo di vincere infine quella guerra, di cui pure aveva perdute le prime battaglie.

Consigliato così da quella gran maestra, si mise una bella veste di sua madre, e, a poter essere più spedito, se la strinse ai fianchi con una vitalba. I lunghi e biondi capelli e l'amabile pallore, effetto di tante pene, lo aiutarono a simulare quelle femminili sembianze. L'arco in mano, il turcasso al destro lato, agile e snello delle membra, il giovanetto ammira la propria trasformazione: e quasi gli par d'essere veramente divenuto una ninfa. Ma una ninfa che delle leggi di Diana non volea saper nulla! Uscí poi di casa, montò

su' piú alti colli, uccise qua e là parecchie fiere, ma sempre pensando in cuor suo a quella tale cerbiatta insuperabile al corso, che questa volta sperava di poter pigliare con l'inganno. Sorpreso ad un tratto da un gran rumore, voltossi e vide molte ninfe correre verso di lui e accennargli che stesse fermo aspettando le fiere al passo. Fece come gli era imposto, e, venutogli presso un cinghiale, l'uccise. Accorsero le belle cacciatrici, tra cui Mensola, lodarono il colpo, e, ammirando in lui un'incognita ninfa, lo fecer della loro schiera. Poi tirarono al bersaglio, ed ei superò tutte, fuorché Mensola; la quale, naturalmente, s'innamorò della nuova compagna sí valorosa e sí bella.

Da quel giorno in poi, andando sempre insieme, Affrico ad altro non pensava che a staccar la sua fanciulla dalle compagne. Meditava tal volta disegni audaci, ma tosto li rigettava rammentandosi come Venere lo avesse avvertito di essere cauto e prudente. Non sapeva dunque piú che farsi; quando, un bel giorno, le ninfe con cui andava, viste alcune altre di loro bagnarli in una fonte, vollero seguirne l'esempio. Né altrimenti fece Affrico, parendogli omai giunto il tempo opportuno all'audace impresa. E già le ninfe erano tutte immerse nelle acque, quando, accortesi dell'inganno, balzano alla riva, e, riprese in furia le vesti, si sbaragliano fuggendo da ogni parte. Il momento era supremo, ed Affrico seppe coglierlo:

Non altrimenti un lupo affamato
Percuote la gran torma degli agnelli,
E un ne piglia, e seco l'ha portato,
Lasciando tutti gli altri tapinelli;
Ciascun belando fugge spaventato,
Pur procacciando di campar le pelli:

Così correndo Affrico per quell'acque,
Sola prese colei, che più gli piacque.¹

Nella lotta ineguale la fanciulla fu vinta; e soggiacque del tutto all'impeto dell'ardente giovinetto. Pur nondimeno, poiché gli ebbe udito narrare i lunghi affanni durati, n'ebbe pietà grande, e finì col sentir eziandio quell'affetto che spesso alla pietà si congiunge. A sera si divisero con reciproca promessa di doversi rivedere in quel luogo. Ma, se il povero Affrico vegliò tutta la notte, e come ebbe visto spuntar l'alba, corse colà, pensando di ritrovarci Mensola; questa, per contrario, dominata da pensieri ben diversi, non ci tornò più. Ché la gentil creatura, non appena divisa da lui, rimproverandosi dell'infortunio come di colpa, s'era proposto di raggiungere le compagne fuggitive, e poi di dimenticarsi per sempre del giovinetto, autore della sua rovina, ma che pure sentiva di amare! Sperava di riacquistar la pace e l'innocenza perduta; non il menomo sospetto degli effetti irreparabili che potesse aver cagionati in lei l'amplesso di Affrico! E non comprese il suo stato neanche quando ebbe avvertiti dentro di sé certi insoliti segni misteriosi; onde, inesperta e semplice come una bambina, cercando rimedio a quello che le parve uno strano morbo, ne andò alla antica ninfa Sinedecchia. La quale, a prima giunta, intese tutto e inorridì; poscia, mostrandosele sempre meno severa e più soccorrevole, incominciò a confortarla. Dalle parole dell'amica, comprese finalmente Mensola tutta la sua sciagura; e nondimeno, per quelle arcane leggi che governano il cuor nostro, ella sentì crescere l'amor suo per Affrico; e lo sentì poi divenuto immenso addirittura, quando ebbe dato alla

¹ St. ccxl.

Ince un bambino, il cui volto pareva rispecchiasse quello del padre :

Il fanciullo era sì vezzoso e bello
E tanto bianco, ch'era maraviglia :
I capelli eran biondi, e ricciutello :
In ogni cosa il padre suo simiglia
Sì propriamente, che pare, a vedello,
Affrico ne' suoi occhi e nelle ciglia,
E tutta l'altra faccia sì verace,
Che a Mensola per questo assai più piace.¹

Ma intanto che cosa aveva fatto Affrico? Tornato continuamente a quel luogo ch'era stato testimonio della sua felicità di un' ora e della sua disperazione di tutti i giorni, e, non trovatavi più Mensola, egli perdette ogni speranza di più rivederla. Giunto a questo estremo, deliberò di morire; e là, sulla conscia riva, invocato il padre e la madre e quel fiumicello che doveva per sempre nominarsi da lui, e chiamando un' ultima volta Mensola, si uccise. Così l'infelice si spegneva quando già la ninfa lo amava sopra la sua vita, e quando anzi era deliberata di darsi tutta a lui.

Ma l'ora estrema s'appressava anche per Mensola. Tornata Diana sui colli fiesolani, muove i passi verso la grotta della ninfa; la quale fugge e nasconde il bambino dentro un cespuglio. Ma poco le valse; perché la Dea, accortasene, convertiva la sventurata in un' acqua che si confuse col fiume che or si chiama da lei. Così dunque si compie la storia di due gentili creature che passarono rapidissime sulla terra, che vissero quasi solo per amare un momento e poscia morire! Di loro rimase, viva imagine di entrambi, quel

¹ St. cccciiv.

bambino che, morta la madre, le ninfe trassero di dentro al cespuglio, facendogli gran festa e vezze-ggiandolo senza fine. Se lo sarebbero tenuto sempre con loro, se Diana l'avesse consentito; ma fu invece mandato ai poveri genitori di Affrico, presso i quali, crescendo bello e vigoroso, divenne poi il capo di una schiatta illustre nella storia di Fiesole.

II

Questa è la favola del *Ninfale*, di cui ora vorrei chiarire i pregi poetici. Ma prima è necessario che si dica qualche cosa intorno alla natura e alla probabile origine della favola stessa.

Non so se altri abbia fatto intorno a questo poemetto ricerche di simil natura. Il Manni ha questo solo cenno: « È opinione di persona letterata, che egli (il Boccaccio) descrivesse per entro al medesimo (*Ninfale*) sotto il velame di poetica finzione un fatto seguito ne' tempi suoi ne' contorni di Firenze ». ¹ E questo è tutto; ma questo al nostro proposito è poco, come si vedrà appresso. Il Quadrio poi dice la stessa cosa, quasi con le stesse parole: « È poi opinione d'alcuni, che il Poeta con questa sua Opera, che è in ottava rima composta, descrivesse sotto il velame di poetica finzione un Fatto seguito ne' tempi suoi ne' contorni di Firenze ». Se non che poi soggiunge: « Ma nel vero non si tratta in essa solamente dello innamoramento di Affrico, e Mensola, ma di molte altre fatiche e battaglie ». ² La difficoltà qui addotta è molto de-

¹ *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Firenze, 1742, p. 55.

² *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, 1749, vol. IV, p. 442.

bole, perché nel *Ninfale* fatiche e battaglie, oltre all'innamoramento, non ci sono; e il cenno sull'origine di Fiesole, eziandio se fosse un lungo episodio posto nel bel mezzo del poemetto, come ora è quasi una coda ad esso artificiosamente attaccata, non cambierebbe la natura del lavoro che da cima a fondo è una storia amorosa; né tanto meno escluderebbe che l'innamoramento fosse un fatto seguito nei tempi e nel paese dell'autore. Non solo dunque questa ragione del Quadrio non regge, ma da alcune qualità del poemetto stesso è lecito inferire che qualche cosa di storico si nasconde probabilmente in quella favola; e noi, a suo luogo, conforteremo di qualche argomento, cavato dall'indole stessa del lavoro, l'opinione di quella « persona letterata », che il Manni riporta senza però dimostrarla vera.

Ma, come dicevo poco avanti, quel cenno del Manni è scarso al bisogno; né mi parrebbe sufficiente pur se accompagnato da prove, poichè, anche in questo caso, ci resterebbe a cercar l'origine e a chiarir la natura della favola che costituisce la sostanza del poemetto. Da un fatto vero, seguito ai suoi giorni, il Boccaccio poté aver tratto qualche parte del suo racconto; ma la poetica finzione, come la chiama il Manni, dovette venirgli d'altronde: tale è la natura di essa. E appunto cotesta indagine, forse ancor nuova, io vorrei tentare nel presente scritto.

Nel *Ninfale* si hanno a distinguere due cose: il nucleo della favola, e gli altri piccoli episodi che a questa si allacciano. Gli episodi sono derivati parte dalle *Metamorfosi* ovidiane, e parte forse anche da altre opere antiche; e diciamo forse, perché essi si riferiscono a notissime leggende mitologiche, di cui il Boccaccio avrebbe potuto aver notizia sì da Ovidio e sì da altri poeti o mitografi. In alcuni casi la deriva-

zione dal primo è certa, sebbene i modi tenuti dall'autore in questo poemetto siano assai diversi da quelli che nel *Filocolo*, dove le imitazioni si potrebbero dire traduzioni.

Imitata dunque dalla inutile resistenza che Callisto, nelle *Metamorfosi*, oppone a Giove, è quella che qui non vale neppure a Mensola.¹ Le ninfe sorprese da Affrico nella valle solitaria, e quelle altre che, bagnandosi nella fonte, si accorgono di essere state da lui ingannate e fuggono, sono sorelle delle ninfe ovidiane che levano le grida alla vista di Atteone, ed anche dell'ovidiana Aretusa, che, per involarsi ad Alfeo, fugge nuda dalle acque.² La Diana poi, che nel *Ninfales* soverchia con l'altezza della bella persona le sue alunne, è la Dea che i poeti classici rappresentarono sempre a quel modo.³ E tutto ci fa credere che, nel descrivere Mensola fuggente ed Affrico che la insegue supplicandola di fermarsi, il Boccaccio si ricordasse di Dafne e di Apollo nelle medesime condizioni.⁴

¹ *Metam.* II, 434. *Ninf.* st. CCXLIII.

² *Metam.* III, 173 e seg., e V, 601 e seg.; *Ninf.* st. LXI e seg., e CCXXXV e seg.

³ Vedeo Diana sopra l'altre stante,
Rigida nel parlar e nella mente,
Con le saette e l'arco minacciante.

(*Ninf.* st. XXIV).

Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi
Exercet Diana choras, quam mille secutae
Hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram
Fert humero, gradiensque deas supereminet omnes.

(*Aen.* I, 498 e seg.).

tamen altior illis [*delle ninfe*]

Ipsa Dea est, colloque tenuis supereminet omnes.

(*Metam.* III, 181 e 182).

Cfr. Omero, *Odissea*, VI, 107.

⁴ *Metam.* I, 502 e seg.; *Ninf.* st. XCIX e seg.

Sennonché, come di questi e altri simili episodi mitologici si trova memoria in molte opere antiche che potevano esser note al Boccaccio, così una più lunga e più minuta investigazione non mi sembra necessaria, salvo che non si volesse cercare se, oltre alle favole, egli avesse preso dagli antichi autori anche le immagini ed altre minori forme poetiche.

Ma, come dicevo, nel *Ninfale* c'è un fatto che può considerarsi la sostanza di tutta la concezione; e cioè quello di un giovane che vestì abiti femminili onde così potesse accostarsi ad una ninfa cacciatrice, di cui s'era invaghito, e starsene pacificamente in compagnia di lei, finché non gli si porgesse il destro di conquistarla; e che tentò l'ardua prova un giorno in cui quella ed altre ninfe si vollero bagnare, lui presente e creduto una di loro, nelle acque di un fiume. Or, se non possiamo dire da quale autore propriamente o da quale tradizione il Boccaccio abbia derivato cotesta materia, ben sappiamo che essa trovasi in Partenio e in Pausania. Il primo dei quali fece, come ognun sa, una raccolta di aneddoti e di leggende, che offrì ad Asinio Gallo, perché questi ci potesse trovare esempi ed argomenti di narrazioni epiche ed erotiche. Una di queste leggende, intitolata Dafne, è la seguente, ch'io qui cerco di rendere come meglio posso.

« Di Dafne, figlia di Amicla, si narra questo. Ella non era mai in città, né usava con le altre vergini; ma, provvistasi di cani, andava talora a caccia nella Laconia, e frequentava anche gli altri monti del Peloponneso. Per questo era molto cara a Diana, la quale facea sì che i colpi della ninfa non fallissero mai. Or avvenne che Leucippo, figlio di Enomao, imbattutosi in Dafne, presso Elea, se ne innamorò; e non sperando di poterla far sua in altro modo, si vestì di

abiti femminili, e simile in tutto a una fanciulla, cacciava con la vergine, a cui riusciva così grato, ch'ella in alcun tempo da lui non si divideva.

Ma, innamoratosi anche Apollo della fanciulla, e mosso da ira e invidia che Leucippo fosse sempre con lei, mise in mente a Dafne di andare con altre vergini a bagnarsi in una fonte. Dove, come prima le giovanette ebbero deposte le loro vesti e notato che Leucippo non voleva fare altrettanto, gli stracciarono gli abiti di dosso; e, conosciute la frode e le insidie da lui ordite, lo fecero bersaglio alle loro frecce. In tal guisa, per volere degli Dei, Leucippo sparve; ma Dafne, vedendo Apollo venire alla sua volta, fuggì a tutta possa; e, com'egli sempre più la incalzava, così pregò Giove che la liberasse dagli uomini. E dicono ch'ella diventasse quell'albero che porta il suo nome».¹

Il soggetto del *Ninfale*, nella sua sostanza, è tutto in questa leggenda di Partenio. Le condizioni personali dei due giovani, la predilezione di Diana per la ninfa, l'astuzia a cui finalmente ricorse Leucippo col vestirsi a mo' di fanciulla, l'andar sempre insieme dei due giovani come due cacciatrici legate da mutuo amore, l'opera segreta di un Dio che mette in mente alla vergine di bagnarsi nel fonte, e i modi tutti dello scoprimento della finta ninfa, sono particolarità quasi identiche nel racconto italiano e nel greco. Ma importante sopra tutto ci sembra questo, che nel *Ninfale*, Affrico, prima di spogliarsi, aspetta che le ninfe entrino nell'acqua, affinché quelle, accorgendosi che egli era un uomo, come prevedea dovesse succedere, non potessero volgergli contro le loro armi. Chi sa se

¹ Parthenii Nicaeensis, *De amatoriis affectionibus liber*, Basileae, in officina Frobeniana MDXXXI, cap. XV.

il Boccaccio non immaginasse siffatta cautela per essersi rammentato della sorte di Leucippo o di qualche altro giovane imprudente, che, secondo le tradizioni classiche, fosse stato ucciso a quel modo dalle ninfe pudiche? Sarebbe questa un'ipotesi non priva di fondamento, chi consideri che i suoi personaggi operano e parlano come se delle cose mitologiche avessero piena notizia, e anzi facessero parte di quella stessa vita. Così Mensola, in un soliloquio doloroso, rammenta la storia di Callisto, che, vittima di Giove, fu nondimeno punita da Diana, e teme per sé egual punizione.¹ Or quella ipotesi, che non è senza fondamento, accresce probabilità alla mia opinione circa l'origine del racconto boccacesco.

La medesima favola di Dafne è narrata da Pausania² quasi allo stesso modo di Partenio; salvo che il primo ci aggiunge certi particolari non privi, per il nostro proposito, di qualche importanza. Uno è questo, che Leucippo, il quale coltivava le lunghe sue chiome in onore di Alfeo, volendo ingannare Dafne, se le intrecciò come le vergini usavano; e poi quest'altro, che, presentandosi così alla fanciulla, disse esser egli non il figliuolo, come veramente era, ma la figliuola di Enomao. Questi due particolari, il primo e più importante de' quali ha riscontro esatto nel *Ninfale*, fanno anche più verisimile l'inganno della ninfa e tutto il resto del racconto. L'unica differenza tra le due favole greche e questa del Boccaccio, si è che, nelle due prime, lo scoprimento è al giovane cagione immediata di morte; ma nella seconda, no, sebbene anche in questa, dopo l'esito felice, la morte non si fa molto aspettare.

¹ *Ninf.* st. cccxxxiii e seg.

² Pausaniae, *Descriptio Graeciae*, Lipsiae 1795, lib. VIII, c. 20.

Ma c'è un'altra favola antica, che, come quella di Partenio, credo avesse ad esser nota in qualsivoglia modo al Boccaccio: essa leggesi nel romanzo di Achille Tazio, ed io la rendo così.

« C'era una bella vergine, chiamata Rodope, amante dei cani e della caccia, veloce dei piedi ed abile nel saettare. Portava zona e mitra; succinta la veste fino al ginocchio, e corti i capelli alla foggia degli uomini. Come Diana la vide, l'ebbe in pregio, e, chiamatala a sé, la volle compagna di caccia; e per lo più le prede loro eran comuni. Ma le fece anche giurare che resterebbe sempre con lei, e che, fuggendo il commercio degli uomini, non mai cederebbe a Venere. Giurò Rodope, ma Venere, udito il giuramento, si adirò forte e si propose di non tollerare l'orgoglio di quella vergine.

Or c'era un garzoncello efesio, così bello tra gli uomini, come Rodope tra le fanciulle; il quale si chiamava Eutinico, amava la caccia, e allo stesso modo che Rodope, s'era voluto sottrarre alla potestà di Venere. Questa dea, dunque, volle prendere vendetta di amendue i giovanetti, e fece ch'essi, sempre separati fino allora, cacciassero insieme nello stesso luogo. Diana non era presente, e Venere a suo figlio arciero che aveva preso con sé, disse: « Vedi, o figlio, questa coppia disamorata che è nemica a noi ed ai nostri misteri. La fanciulla osò finanche di fare un superbo giuramento contro di me! Ecco che ora inseguono amendue quella cerva. Fa' caccia anche tu, e comincia dal saettare l'insolente fanciulla: il tuo colpo sarà certamente più felice ». Tendono quei due l'arco, ad un tempo: la fanciulla contro la cerva, Cupido contro la fanciulla. E amendue colpiscono al segno: la vergine ferisce ed è insieme ferita: la cerva ha il dardo al tergo, la ver-

gine l'ha nel cuore; e questo dardo è: *amore per Eutinico*. Eutinico poi da un secondo dardo è colpito anche lui.

I giovanetti si guardarono l'un l'altro; e prima tenero gli occhi immoti, ch  nessuno dei due li voleva voltare ad altra parte. Ma ben tosto amore pigli  cura di quelle loro ferite; men  i due amanti in quell'antro dov'  ora la fonte, e quivi essi violarono il giuramento. Dopo ci  Diana, vedendo rider Venere, cap  quello che era seguito; onde mut  in fonte la fanciulla nello stesso luogo dov'essa avea perduto la sua innocenza ».¹

In questo racconto sono parecchie cose a notare. E innanzi tutto, la *fine* di Rodope, ninfa cacciatrice, che Diana un tempo predilesse, e poi, per colpa di amore, mut  in fonte: *fine* eguale a quella di Mensola, ma che pure non deve essere stata suggerita al Boccaccio dal racconto di Partenio e di Pausania, dove   vittima unica il giovane innamorato. Poi, nei pochi particolari, in cui   diverso dalla storia di Dafne, il *Ninfale* si accorda mirabilmente con questa di Rodope. Come nel racconto di Achille Tazio, cos  in questo del Boccaccio, Venere fa le sue prove quando Diana non   presente; implora l'aiuto di Cupido, e, tra gli altri accorgimenti, usa quello di spingere le fiere l  dove i due giovani, inseguendole, potrebbero incontrarsi.

Or se questi soli particolari si aggiungessero alla favola di Partenio e di Pausania, ovvero se il solo travestimento di Leucippo, com'  narrato da quei due scrittori, s'introducesse nel racconto di Achille Tazio, avremmo tutta la favola del *Ninfale*: tutta, salvo il modo della morte di Affrico, che potrebbe essere stato inventato dal Boccaccio, o, pi  probabilmente, trovato

¹ *De Clitophontis et Leucippes amoribus*, lib. VIII, c. 12.

da lui nella leggenda quale eragli pervenuta. Tanto più che la misera fine di Affrico ci fa ricordare di altre simili favole del tempo alessandrino: com'è, per esempio, quella, riportata anche da Pausania, di un pastorello di Caradro, chiamato Seleno. Cotesto giovinetto, amante riamato di una ninfa marina che, traversando il mare, solea venire a dormirgli accanto, vistosi ad un tratto abbandonato da lei, fu consunto dal dolore; e Afrodite, avendone pietà, lo mutò nel fiume dello stesso nome.¹

Nel *Ninfales* abbiamo dunque una favola, che, se non derivò in qualsiasi modo dalle leggende di Partenio e di Pausania, è certamente di quella famiglia. Come parecchie altre, raccolte dai predetti scrittori, così la leggenda di Dafne (onde pare abbia primo parlato Filarco),² deve essere stata argomento ad una di quelle narrazioni erotiche, e più propriamente di quelle elegie, parte importantissima della poesia alessandrina, le quali furono rifatte e adattate ad altre storie dai romanzieri della bassa grecità: romanzieri che poi furono alla lor volta continuati o imitati dagli scrittori del periodo bizantino, e fornirono spesso materia anche a poeti e novellieri occidentali che non di rado combinarono quegli elementi greco-pagani, con altri cristiani e cavallereschi.³ Donde poi al nostro autore venisse notizia diretta della favola, è e sarà forse sempre difficile sapere, essendo quasi egualmente pro-

¹ *Op. cit.*, lib. VIII, c. 23.

² Diodoro Elaito e Filarco sogliono essere indicati come gli autori da cui Partenio abbia attinto quella leggenda. Vedi Partenio, *Op. cit.*, xv.

³ Vedasi sulle origini del romanzo greco il bellissimo libro: *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, von Erwin Rohde, Leipzig, 1876.

babile che egli l'avesse avuta o da un libro scritto in greco, o da una traduzione in latino o in altra lingua, o dalla viva voce di qualche dotto, con cui egli usava. Tale, ad esempio, era quel Leonzio Pilato, di cui egli stesso lasciò scritto come avesse maravigliosa scienza della greca letteratura, e fosse una sorgente inesauribile di favole e storie d'ogni sorta.¹ Né poi sarebbe impossibile che la stessa favola gli fosse giunta non solo per una, ma per parecchie di quelle vie che ho accennato.

Questa pluralità di fonti, che deve ammettersi come probabile per i lavori del Boccaccio, rende anche più difficili le ricerche. Ad ogni modo, trovi altri, se può, il testo o la versione da cui sia stata immediatamente attinta la favola del *Ninfale*: a me basta aver mostrato la strettissima somiglianza, anzi la parentela che questo ha con la leggenda di Dafne. Non posso per altro rimanermi di aggiungere che la favola boccaccesca deve in origine essere appartenuta non solo alla Erotica alessandrina in generale, come si è detto della favola di Dafne, ma più propriamente ancora a quella specie di leggende, in cui fu sommo Callimaco, e che venner dette etiologiche, appunto perché i fatti in esse narrati servivano a celebrare l'origine o di un tempio o di una città o di una festa religiosa.

Ora il *Ninfale* si chiude con l'origine di Fiesole; e tutta quella storia di amore e morte parrebbe fosse stata narrata per illustrare la nascita di Pruneo, figliuolo di Affrico e Mensola, che ne fu il fondatore. Le ultime ottave del poemetto, dove si narra appunto di Fiesole, riescono, sì per sé stesse e sì quale superflua conclusione di una bellissima storia, poco gradite ad

¹ *De Genealogia Deorum*., XV, 6.

ogni lettore di buon gusto; e il Landau ha già notato il difetto.¹ Ma il vero è che il Boccaccio volle mantenere alla leggenda il nativo carattere etiologico: se non che, dove in essa era detto probabilmente delle origini di qualche città antica, egli descrisse invece quella di Fiesole. Così anche questa, che pur è la parte men bella del poema, conferisce a chiarire la natura della favola intera.

Ma le cose dette sin qui crediamo che bastino per noi che non la pretendiamo né ad eruditi, né a cercatori di fonti. E poi ciò che sarebbe insufficiente per una critica essenzialmente storica, può essere più che sufficiente per una critica letteraria. L'una non consegue mai il suo ultimo fine se non dopo aver messo in sodo, o tentato, qual sia il primo e quali i successivi anelli che, a maggiore o minore distanza di spazio e di tempo, uniscono ai fatti anteriori quello che essa considera come l'argomento immediato del suo studio. Ma l'altra critica non è obbligata a tutto questo, e può adempiere benissimo i suoi uffici, sol che abbia saputo procurarsi tanta notizia dei fatti quanta glie ne occorreva a meglio illustrare esteticamente un'opera d'arte, e a determinare quanta sia stata in essa l'invenzione e quanta la riproduzione, e quali i modi particolari dell'una e dell'altra. Ma veniamo all'ultima parte del nostro lavoro.

III

Nel *Ninfale*, forse più che in qualunque altro dei suoi poemi, il Boccaccio partecipa alle passioni che

¹ Giovanni Boccaccio, *Sein Leben und seine Werke*, Stuttgart, 1877, pag. 97.

fanno muovere i suoi personaggi. Diremmo che qui ei viva con essi e che li tratti come amici nati e cresciuti sopra quei colli, non lontano dai quali era nato egli medesimo, e in riva a quei fiumi, di cui conosceva il suono come la voce delle persone a lui più familiari. Diremmo, anzi, che ad essi lo stringa un affetto come di consanguineo, e che o un suo nonno, o qualche buon vecchio dei colli fiesolani, gli abbia raccontato quella storia di amore e morte, allo stesso modo che Girafone raccontava ad Affrico la dolorosa fine di Mungnone. E chi sa se il Boccaccio, nella sua prima giovinezza,¹ non sia stato testimonio egli medesimo di qualche fatto della stessa natura, succeduto al suo tempo su quei colli stessi, e che poi non abbia voluto adombrare nella leggenda, delle cui lontane origini si è già toccato? Non sarebbe questo il primo esempio di un poeta che avesse narrato un fatto o leggendario o desunto da fonti remote, per poter ritrarre nel tempo stesso persone e cose da cui più veramente eragli venuta l'ispirazione. In ogni modo, ci par certo che, scrivendo questo poema, doveva il nostro autore trovarsi in condizioni morali non molto diverse da quelle che abbiamo detto. Or dato un ingegno inventivo e innamorato del soggetto preso a trattare, qualche cosa che innamori egualmente di sé gli altri, senza dubbio ne uscirà. E codesta cosa è, nel caso nostro, il *Ninfale*, il cui maggior pregio consiste appunto nelle passioni veraci e profonde che ne informano tutte le

¹ Inclino a credere che egli componesse il *Ninfale Fiesolano* dopo forse di tutte le altre sue opere giovanili, come opina l'egregio collega Vincenzo Crescini nel suo *Contributo agli studi sul Boccaccio*, (Torino, 1887, pag. 248): libro che contiene molte nuove e ottime cose sul nostro autore e di cui parlerò con maggiore opportunità, quando avrò a ristampare il mio lavoro sul *Filocolo*.

parti. In esso la leggenda mitologica è divenuta romanzo, e i due innamorati hanno qui una storia intima con tutti quegli impeti e ondeggiamenti e contrasti che muovono il cuore umano, come i venti fanno del mare.¹

¹ Nella sua breve critica del *Ninfale* il Landau (*Op. cit.* pag. 96 e segg.) fa qualche buona osservazione sui nuovi caratteri che qui assume la favola mitologica; ma, nel tempo stesso, cade in alcuni errori, di cui voglio far cenno, perché l'autorità del benemerito uomo potrebbe trarre in inganno i meno avveduti. Già, come a molti altri eruditi, così accade talvolta anche a lui, che, volendo cogliere l'idea sovrana ond'è governata tutta una serie di fatti, riesce a una di quelle *costruzioni* che i dotti della sua specie sogliono rimproverare ai critici propriamente detti. Eccone una prova. Secondo lui, gli Dei, già diminuiti di potenza nel *Filocolo*, e spariti affatto dal *Decamerone*, si mostrano poi nel *Ninfale* ancor più flacchi e più impotenti che in quella prima opera: di che nasce che il miracolo onde Venere mostrò come l'offerta di Affrico le fosse grata, sembra piuttosto una parodia che un vero portento. In oltre, seguita il dotto autore, nel *Ninfale* il Boccaccio fa sì che la dea aiuti il giovane innamorato, consigliandolo a vestirsi da donna, dove nel *Filocolo* egli avrebbe immaginato che Amore ferisse di un dardo la severa ninfa. Ora il Landau, così ragionando, non s'è accorto che Venere in questa favola fiesolana non si comporta altrimenti che nel *Filocolo*, e che i consigli da lei dati ad Affrico non significano diminuzione di potenza divina, non essendo essi diversi da quelli che talvolta l'abbiam vista dare in poemi dove la mitologia serba ancora i suoi caratteri originali.

Certamente poi in questo poemetto c'è appunto la cosa che al Landau pareva mancasse; c'è Amore che ferisce co' suoi dardi:

.... e poi parve che Amore
Per sì gran forza quell'arco tirasse,
Ch'insieme le due cocche raccozzasse.

(St. XLVII).

E che sorta di colpi fossero quelli, sel sapeva il povero Affrico, che

Senti nel petto giugner la saetta,
La qual dentro passando il cor gli fiede.

(St. XLVIII).

Da questo pregio sovrano si generano tutti gli altri del poemetto, tra cui il più notevole consiste in quella serie di scene, ciascuna delle quali finisce col crescere in noi l'affetto ai personaggi e la commozione

In Diana e nelle sue alunne, seguita il Landau, ci par di vedere le badesse e le monache del *Decamerone*; nulla è in loro di quell'innocente amore de' boschi e della libertà, che gli scrittori antichi attribuivano alle ninfe. Ma anche qui egli cade in errore: ché anche qui Diana e le sue seguaci vanno a caccia e fuggono ogni commercio umano; e la stessa Mensola, in quanto è violata da Affrico, non è punto diversa dalle molte ninfe, più sventurate che colpevoli, di cui narrano gli antichi autori. Altro è il notare le modificazioni introdotte dal Boccaccio nel carattere dei personaggi mitologici, altro è il dire ch'essi personaggi siano stati così trasformati da potersi equiparare in tutto con quelli del *Decamerone*. E inoltre, ciò che si può affermar di Mensola, non si può delle altre ninfe che sono affatto prive delle qualità intime dei due giovani amanti, e stanno qui come mere figure sceniche.

Che a Diana poi fosse rimasto ben poco di divino, il Landau l'argomenta da ciò, ch'essa, convertendo Mensola in acqua, non ne fece già una nuova fonte, ma le bastò che quella si confondesse con un ruscello ch'era lì presso. Senza confutare questo ragionamento, né addurre, come pur potrei, esempi classici di simili trasformazioni, ricorderò soltanto che, nello stesso *Ninfale*, la stessa Diana mutò in fonte un'altra ninfa:

Dissemi che Diana raunoe
Il sangue della Ninfa tutto quanto,
E 'l corpo insieme, con quel, trasmutoe
In una bella fonte, ecc.

(St. xciv).

E codesta bella fonte la dea volle far subito di sana pianta, benché le fosse vicino un fiume di cui, secondo il curioso criterio del nostro erudito, si sarebbe potuta giovare.

Insomma, un po' per la trascuranza di certi fatti, un po' per l'arbitrio onde ne interpreta certi altri, l'egregio Landau non ci ha dato di questo poemetto una critica degna dell'argomento. Persino egli conclude dicendo, che la lingua del *Ninfale* pareggia talvolta quella del *Decamerone*, e che, ad ogni modo, essa è più squisita che la lingua del *Filocolo* e dell'*Ameto*. Or dal vedere come

e l'ansia de'lor nuovi casi. Prima, vengon le ninfe, le quali, non sì tosto si accorgono di Affrico, che le cercava per valli e per monti, spariscono innanzi al po-veretto, in cui tanto più cresce l'amore, quanto più scema la speranza. Poi, trovata ch'egli ebbe dopo tanti affanni Mensola, non riesce ad altro che a vedersela dileguare allo sguardo, quasi celeste visione che possa talvolta esser vagheggiata di lontano, ma raggiunta non mai. Da una parte, un giovinetto travagliato da invito amore, pronto ad osar tutto e non curante del funereo presagio che gli pendeva sul capo; dall'altra, una fanciulla che lo fugge, quasi avesse ali ai piedi, come ha veramente fulmini nelle mani.

Fino a questo punto l'esito più probabile parrebbe quello d'una morte che troncasse l'amore e la vita, prima che i due giovani potessero divenir felici. Ma, in vece, l'amore riuscì a prevenir la morte e ottenne un'ora di felicità: un'ora sola, perché, non appena vittorioso, si abbatté, nel cuore stesso di Mensola, ad un terribile nemico, il sentimento del dovere. Il qual contrasto, producendone immediatamente un altro fra il volere della ninfa e quello di Affrico, distrusse a un tratto la felicità in sullo stesso nascere. Da questo doppio contrasto hanno origine le ultime scene:

qui si confonda il linguaggio della poesia con quello della prosa, si potrebbe dire che siamo già alla confusione delle lingue. Ma il vero è che questi errori ben poco detraggono al gran merito del Landau; ed io già, notandoli, ne ho voluto trarre cagione di far le sue lodi. Migliore è la critica che del *Ninfale* ha fatto il Körting, benché manchi ancor essa di un'accurata indagine intorno alla origine della favola. Ma già di tutto il lavoro che intorno al Boccaccio scrisse anche questo dotto straniero, ha parlato assai bene l'egregio professor Camillo Antona-Traversi nelle note apposte alla sua traduzione della citata opera del Landau.

scene di morte dopo quelle di amore: si direbbe che costesse due formidabili potenze si fossero diviso il dramma in due parti presso che eguali. E poi quelle scene medesime si seguono sempre varie e tutte movimento drammatico; e l'inaspettato e il verosimile, con finissima arte congiunti, fanno sí che l'azione sembri ciò che di piú naturale potesse, anzi ciò che di piú necessario dovesse succedere. E tutto questo perché i due giovani amanti hanno le qualità piú poetiche, cioè, le piú atte a produrre tali effetti. Affrico arde di raggiungere Mensola, ma non era questo il supremo fine del suo amore. Quella bella creatura egli l'avrebbe voluta come sposa, partecipe del suo destino, sempre con sé sotto il suo povero tetto, amata da'suoi genitori non meno che da lui medesimo.¹

E Mensola? Quanti pensieri e quanti affetti si alternano e si combattono in quella cara anima! Ingenua alunna di Diana, per cui aveva lasciato padre e madre; prode cacciatrice; schiva d'amore e saettante Affrico che la inseguiva; vinta finalmente da pietà per lui; vittoriosa di questo primo sentimento che precorre o già porta seco l'amore, e perciò di nuovo fedele a Diana; vicina ad esser madre, senza che ne intendesse i segni; di nuovo non curante di Diana, dacché ebbe sentiti i primi palpiti di amor materno; ricondotta all'amore di Affrico dal primo sorriso a cui si schiusero le labbra del suo bambino, ella è sempre una gentilissima creatura, per cui ci cresce affetto e pietà anche quella morte che la spense a quindici anni!

Quanti costumi e quante specie di affetti non ha descritti l'autore del *Decamerone*? Anche troppi! di-

¹ St. xxvii, e st. cclxxxix.

remmo col gran Lombardo. Ma gli affetti domestici, che pur sono i più dolci e i più puri di tutti, li ha descritti raramente e non mai così bene (nemmeno nella XIV delle sue *Egloghe*, che spira un tenerissimo affetto paterno) come in questo poemetto. Vedete un po' quei vecchi genitori, trepidanti per la vita dell'unico figliuolo, e segnatamente quella povera mamma che, non intendendo un così gran travaglio di amore e credendo anzi che Affrico patisca per tutt'altro male, lo interroga così:

Deh dimmel tosto, caro mio figliuolo,
 Dove ti senti la pena e 'l dolore,
 Sì che io possa mitigare il duolo,
 E discacciar da te ogni malore!
 Deh, leva il capo, caro mio ben solo,
 E parla un poco a me, dolce mio amore,
 Ch'io son la madre tua, che ti lattai;
 E nove mesi in corpo ti portai.¹

Chi non avverte dentro a sé come l'eco di una voce che in tempi più o meno lontani gli abbia mormorato qualche cosa di simile? Beati coloro per cui quella voce non è ancora spenta!

Udite anche l'afflitta donna che prega il marito di non accostarsi al letto dove il giovinetto riposa:

Io ho fatto un bagnol molto verace
 Disse la donna, e poi in questo, tanto .
 Riposato sarà quanto a lui piace,
 Lo bagnerò con esso tutto quanto;
 Questo bagnolo ogni doglia disface
 E sanerallo dentro in ogni canto;
 Però lo lassa star quanto che vuole,
 Perchè, parlando, il fianco più gli duole.²

¹ St. CXXXIV.

² St. CLIII.

Ma il padre non si accheta per questo, e vuol andar anche lui

Ove Affrico dormia sul letticiuolo;
E, vedendol dormir, lo ricopria,
Poi prestamente di camera uscia.¹

Quanta verità è pure nel presentimento di questo stesso povero padre, non appena ebbe viste tinte di rosso le acque del vicino fiume!

E quella parte, che fa minor gora,
Presso alla casa del giovane lasso
Correva sanguinosa, essendo ancora
Giraffon fuori, e non dal fiume arrasso;
Videl tinto di sangue, onde nel core
Gli venne annunzio di futur dolore.²

Cenno dilicato è questo come le parole con cui Vergilio ritrasse Mezenzio, che dal pianto altrui indovina la morte del figliuolo.³ Giraffone poi va e trova esser vero quello che pur nella mente presaga gli era balenato: Affrico giaceva in fondo al ruscello col dardo ancor fitto nel cuore!

E lo trasse dall'acqua, e in sulla riva
Il pose, lacrimando, il padre vecchio,
E con dolor quel giorno maladiva,
Dicendo: « O figlio, del tuo padre specchio,
Or che farà la tua madre cattiva,
Che non avrà giammai un tuo parecchio?
Che ci fai sì tapini, e pien di duoli,
Poi che di te noi siam rimasti soli ».
Poi, dopo molto doloroso pianto,
Giraffone il figliuol si gittò in collo,
E prese il dardo doloroso tanto;

¹ St. OLIV.

² St. CCCLXI.

³ *Agnovit longe gemitum praesaga mali mens* (*Aen.*, X, 843).

Alla casetta sua così portollo:
 Alla sua donna il fatto tutto quanto,
 Piangendo sempre forte, raccontollo,
 E 'l dardo le mostrava, e si diceva
 Come del petto tratto glie l'aveva.¹

Ecco ora ritratta con pari semplicità la gioia in quei medesimi cuori che poco avanti avete visti quasi annichilati dall'angoscia. Sinedecchia reca ai genitori di Affrico quel bambino che, nascosto da Mensola dentro un cespuglio, le ninfe avevano raccolto; la povera nonna se lo reca in braccio,

E, lacrimando per grande allegrezza,
 Mirando quel fantin, le par vedere
 Affrico proprio in ciascuna fattezza,
 E veramente gliel par riavere,
 E, lui baciando per gran tenerezza,
 Diceva: « Figliol mio, gran dispiacere
 Mi fia, contando il grandissimo duolo,
 La morte di tuo padre e mio figliuolo ».²

Sopraggiunge il nonno; e anche qui il poeta adegua nella più delicata interpretazione del cuore umano i grandi maestri di poesia:

Quand'egli intese il fatto, similmente
 Per letizia piangea e per dolore,³
 E, mirando il fantino, certamente
 Affrico gli pareva, onde maggiore
 Allegrezza non ebbe in suo vivente;
 Poi facendogli festa con amore;
 Ed il fanciul, quando Giraffon vide
 Da naturale amor mosso, gli ride.⁴

¹ St. CCCLXIV, CCCLXVII.

² St. CCCCXXVI

³ ἡ δ' ἄρα μιν κηῶδεϊ δέξατο κόλπῳ Δακρυόεν γελάσασα
 (*Iliade* VI, 483 e 484).

⁴ St. CCCCXXVIII. Cf. Vergilio, *Ecl.* IV, 60: *Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem.*

Toccherei in ultimo anche della mirabil fattura dell'ottava, se non mi ricordassi a tempo che di questo gran vanto del Boccaccio ha già discorso chi poteva farlo meglio di me.¹ Solo per ciò che riguarda questo poemetto, direi che qui l'ottava è già vicina alla sua perfezione, se non che le stanze buone si alternano troppo spesso con altre più o meno mediocri. Il che ci dimostra come il poeta, pur sapendo talvolta usare le più delicate industrie dell'arte, non ancora avesse dell'arte quella sicurezza, quella signoria piena e costante che ne ebbero l'Ariosto, e, in proporzioni poco minori, il Poliziano. Ma, pure così, grande è il merito del Boccaccio anche in questo, e la bellezza dell'ottava è uno dei maggiori pregi che adornino il presente poemetto.

Il quale, per la sua natura e per i vari elementi ond'è composto, produce uno stupendo effetto in coloro che a gentilezza di animo e a finezza di gusto congiungono molta notizia dell'arte antica e della nuova: desta, cioè, come una serie di echi e preludi armoniosi. Echi di quel periodo ellenistico in cui l'arte, non più atta a ritrarre gli eroi del tempo ellenico, narrava leggiadre storie e pietose e tenere leggende. Echi delle *Metamorfosi* ovidiane che, riproducendo tanta parte della poesia alessandrina, sono come una serie di piccoli romanzi e drammi di amore compiutisi per valli e per monti, e sulle rive dei fiumi e dei mari. E a questi echi del passato si mescono le giulive armonie della vita nuova e i preludi di quella grande epica romanzesca italiana che il Boccaccio precorse così gloriosamente colla *Teseide* e col *Filostrato*. Ed echi e preludi

¹ G. Carducci, *Ai parentali di Giovanni Boccacci*, Bologna, Zanichelli, 1876, p. 11.

fanno come un'armonia sola; perché il tempo del poemetto è quello

che dalla dira
Oblivione antica ergean la chioma,
Con gli studi sepolti,
I vetusti divini, a cui natura
Parlò senza svelarsi, onde i riposi
Magnanimi allegrar d'Atene e Roma.

Tempo in cui la resurrezione di tante meraviglie antiche crescea vigore e rigoglio ad una gran pienezza di vita presente; tempo sospirato poi sempre nelle memorie italiane, e di cui anche il *Ninfale* ci è bella e immortale testimonianza.

BIBLIOTECA CRITICA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA
DA
FRANCESCO TORRACA



IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

—
1897

MICHELE KERBAKER

SHAKESPEARE E GOETHE

NEI VERSI

DI

VINCENZO MONTI



IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

—
1897

PROPRIETÀ LETTERARIA

SOPRA UN LUOGO DI SHAKESPEARE

IMITATO DA VINCENZO MONTI

Tutti sanno quanta importanza abbia oggidì la ricerca dei luoghi originarî, o, come dicesi, delle fonti, onde gli autori di opere di immaginazione hanno desunto la materia del lavoro. Quella che dicesi creazione artistica, ricercata nelle sue origini, si vede ridotta, anche nelle opere di più spiccata originalità, ad una specie di elaborazione o ricomposizione di elementi fantastici, tolti da altre più antiche invenzioni; onde, per via del riscontro di ciò che l'autore ha ricevuto con quello che ha del prodotto, si viene a determinare il particolar carattere dell'opera sua e il suo vero e proprio merito. Ora a me intervenne di scoprire, così almeno mi sono immaginato, una di queste fonti, il luogo classico, voglio dire, onde il Monti avrebbe tolto il concetto ed in parte anche la forma di uno dei suoi componimenti minori, dell'Ode intitolata: *Invito di un solitario ad un cittadino*. La cosa non è stata notata, per quanto io ne sappia, da nessuno dei critici che con maggior ampiezza d'indagini ed acume di giudizio han trattato della poesia Montiana. — E nulla trovi detto, circa l'origine di questa Ode, in un bellissimo libro,

recentemente pubblicato, dove la ragione storica ed estetica delle poesie del Monti è vagliata e discussa in modo tale, da compiere le critiche precedenti ed esaurire, come suol dirsi, il ricchissimo argomento.¹ Ma non deve parer strano che a me sia avvenuto di scoprire cosa qualunque, sfuggita alla diligenza di tali ricercatori, se si pensa che la fortuna alcuna volta conduce i disadatti a fare certe scoperte, a cui non arrivano gli accorti, coi più validi argomenti dell'ingegno e della dottrina. Rimane a vedere se veramente io sia stato qui uno scopritore fortunato, se, cioè, la mia osservazione abbia alcun fondamento di verità, se infine la questione da me trattata sia propriamente una questione trattabile. In caso diverso la mia *scoperta* andrebbe nel novero delle tante che si fanno in giornata dai Calandrini della erudizione storica e critica, i quali ai ciottoli raccattati pel greto dei torrenti danno il nome di Elitropia e se n'empiono fidenti le tasche! Per uscire in qualunque modo dallo stato di perplessità in cui mi trovo tra l'idea di un felice indovinamento ed il sospetto di una mia propria allucinazione, esporrò particolarmente il processo critico da me istituito sul luogo in questione, pur di provocarne una sentenza certa e terminativa!

Nell' *Invito* del Monti non si accenna ad alcun personaggio reale in cui si nasconda il *cittadino* invitato; né la persona del *solitario*, che, per disgusto della vita aulica, si è ridotto a vivere tra i boschi, punto punto si accorda col costume del Poeta; o con alcuna particolare circostanza della sua vita. Manca di questo componimento il motivo immediato, storico e reale;

¹ *Sulle poesie di Vincenzo Monti*: Studi di B. Zumbini. Firenze, Successori Le Monnier, 1886.

non potendosi riguardare come tale il fatto a cui si allude, in sul fine, della rivoluzione francese, minacciosa in quei giorni (1793) alle porte d'Italia. Codesta allusione politica è stata certamente appiccicata all'Ode, per darle un certo colorito di *attualità*, e, malgrado l'artificioso legamento, appare veramente estranea all'argomento della medesima. Del resto il Monti fu tutt'altro che un letterato anacoreta, rifuggente dai circoli cittadineschi ed amante della vita solitaria. Ed il suo scampo contro i rivolgimenti e gli sconvolgimenti che dovevano essere suscitati di qua delle Alpi, *dai nipoti dei Druidi*, egli seppe procacciarselo altrimenti, che rifugiandosi in qualche solitudine campestre! Quando scriveva questi versi, il nostro Poeta, cliente onorato di famiglia principesca e papale, se la passava assai contento e sicuro in Roma, creduta tuttavia rocca insospugnabile contro la rivoluzione. È pertanto ovvio supporre, che egli abbia attinta l'ispirazione di quest'Ode non da un sentimento proprio e personale, né da alcun fatto reale, ma da una fantasia puramente artistica, da un luogo poetico tolto ad imitare. A questo modo di poetare, sopra argomenti appresi per lettura, era egli naturalmente portato da quella sua soverchiante immaginazione, passiva in certo modo ed eclettica, epperò aperta ad ogni genere d'impressioni estetiche; onde riusciva mirabilmente atto a riprodurre e riverberare, nell'opera del comporre, ogni sorta di concetti altronde ricevuti. Pochi dei nostri poeti classicisti sentirono al pari di lui un'ammirazione tanto sincera e fervida pei grandi poeti di ogni nazione, o antichi o moderni, o meridionali o boreali, le cui sovrane bellezze sapeva cogliere a volo, anche nelle traduzioni; servendogli di eccellente ermeneutica la propria geniale intuizione poetica. Si può pertanto presumere che l'invenzione di

quest'Ode non sia punto più originale che quella di tanti altri suoi componimenti di maggior lena, dove la materia poetica vedesi desunta e talvolta riportata per intiero da luoghi più o meno noti di classici autori. Questo lavorar di musaico, per cui lo scrittore trascorre dalla libera imitazione sino alla copia ed alla traduzione, diventa un'arte *sui generis*, alla quale il magistero ammirabile dello stile rivendica un proprio e singolar merito, e non la si deve in nessun modo confondere con quell'arte fittizia degli imitatori inetti e petulanti, che si dimanda *plagio*. Si può quindi presumere che anche l'*Invito di un solitario*, quanto al concetto fantastico, cui s'informa, sia imitazione, riproduzione, traduzione di qualche luogo poetico, che al Monti sia venuto fatto di ammirare nelle sue svariate letture. Or dov'è questo luogo? Se per iscoprirlo conveniva rintracciarlo studiosamente e con proposito deliberato, altri mi avrebbe certamente prevenuto nella scoperta. Ma la brevità ed il carattere lirico del componimento furono cagione che a qualunque più diligente critico sembrasse infruttuosa la ricerca dell'esemplare, onde per avventura fosse stato imitato; e tale scoperta si dovesse principalmente al caso.

Leggendo io, poco tempo fa, un dramma dello Shakespeare, e dei meno noti e celebrati, quello che s'intitola « Come vi piace (As you like it) », mi avvenni in un passo, o direi episodio lirico, che mi destò viva la reminiscenza delle strofe più belle dell'Ode Montiana. Avendo quindi riscontrato per curiosità i due luoghi poetici, mi accorsi che il poeta italiano aveva tolto dall'inglese e il concetto dell'Ode e i pensieri in cui si svolge, e le immagini ond'è rivestito; salvoché il pensiero lirico dell'*Invito* è dallo Shakespeare realizzato ed incarnato in un personaggio, di cui sono

molto particolarmente descritti il carattere e le circostanze in mezzo a cui vive. Codesto dramma fu composto dal sommo tragico verso l'anno 1600 cogli elementi di una leggenda pastorale, « La bella Rosalinda », pubblicata pochi anni innanzi da Thomas Lodge, ad imitazione delle favole boschereccie dei poeti Italiani, allora molto in voga tra gl' Inglesi. Non occorre che io spieghi come Shakespeare abbia saputo ravvivare e quasi ricreare l'argomento trattato dal suo oscuro coetaneo, con quella felicissima divinazione poetica onde egli sa ricercare e scoprire le più intime e segrete pieghe del cuore umano. Importa invece alla nostra questione, che si tocchi un poco l'argomento del dramma. Un Duca, di cui non è detto il nome, cacciato dal regno, per effetto di certe cabale cortigianesche, orditegli contro da un suo fratello, prende la via dell'esilio e si ricovera con pochi suoi fedeli nella foresta delle Ardenne, rappresentata dal poeta inglese coi colori più pittoreschi del « good greenwood » del paesaggio silvestre dei poeti nordici, dove trovano pace e diletto gli spiriti malinconici e meditabondi. Rosalinda, figlia del Duca, raggiunge il padre in quell'eremo, e si tira dietro il suo amante Rolando, figlio di Sir Rowlando des Bois, e Celia figlia dell'usurpatore e sua inseparabile amica, e costei ne tira altri, e così di seguito. Per virtù di codesta quasi attrazione magnetica di anella simpatiche, quella solitudine boschereccia si popola via via di gentili dame e di prodi cavalieri, mentre l'autorità del duca usurpatore laggiù nella città viene scossa e demolita da quelle continue diserzioni. Ne nasce un idillio erotico a vario intreccio, reso piccante e piacevole dalle diverse agnizioni e peripezie, di cui sono cagione i travestimenti, gli infingimenti ed i sotterfugi degli emigrati, e terminato dal lieto

successo a doppio fine, cioè lo sposalizio delle coppie amorose ed il ristabilimento del Duca nel suo legittimo grado. Tutto il significato morale del dramma già ben si legge scritto nei caratteri, e specialmente in quello del Duca. Il quale è un misantropo amabile e di buon senso, la cui malinconia non procede da vanità offesa, o da fallita ambizione, ma da una contemplazione larga e filosofica dei mali inseparabili dal civile consorzio, e dalle miserie profonde e chiuse, che s'accompagnano alla vita signorile. La sua è veramente una malinconia « formata di diversi ingredienti ed estratta da molti semplici » non diversa gran fatto da quella di Jacopo, intimo suo, la quale trova conforto nella tranquilla meditazione e nei miti pensieri ond'è ispiratrice la natura campestre. Nel secondo Atto appunto il Duca ed i suoi compagni appaiono sulla scena vestiti da boscaioli. Ed egli si abbandona a quelle riflessioni che la memoria del passato, la vita presente e la compagnia di tali amici gli devono ispirare.

— « Or dunque », così parla il Duca, « o miei compagni e fratelli d'esiglio, non ci ha essa, la vecchia abitudine, fatta questa vita più dolce assai che non fosse quell'altra dal fasto pomposo e imbellettato? — Non sono essi questi boschi più sicuri da pericoli, che non le sale dell'invidiosa Corte? Noi qui altro non si soffre che la pena del vecchio Adamo, mettiam caso la variazione delle stagioni, il morso agghiacciante ed il ruvido rimbrotto del vento invernale. E contro costui, allorché arrotando i denti mi si serra addosso, mentre pur tutto mi raggriccio, io me la rido e dico: questa qui non è adulazione! Tali sono i consiglieri che mi fanno comprendere, in modo sensibile, ciò che io sono. Ma dolci pur sono i frutti dell'avversità, la quale, a somiglianza dell'orrida e velenosa botta, porta

dentro la sua testa una gemma preziosa! Ed invero, questa nostra vita, segregata dalla pubblica baraonda, ne discopre voci parlanti nelle foglie degli alberi, libri di massime nell'onda frettolosa dei ruscelli, sermoni nei sassi, del buono infine in ogni cosa ».¹

Si confrontino ora con questo passo le strofe del Monti:

Qui sol d'amor sovrana è la ragione
 Senza rischio la vita e senz'affanno,
 Ned altro mal si teme altro tiranno
 Che il verno e l'aquilone.
 Quando in volto ei mi sbuffa e col rigore
 Dei suoi fiati mi morde, io rido e dico:
 Non è certo costui nostro nemico,
 Né vile adulatore.
 Egli del fango prometèò mi attesta
 La corruttibil tempra e di colei
 Cui donaro il fatal vaso gli Dei
 L'eredità funesta.
 Ma dolce è il frutto di memoria amara,
 E meglio tra capanne in umil sorte,
 Che tra i tumulti di ribalda corte
 Filosofia s'impara.

¹ *Duke S.*

Now, my co-mates; and brothers in exile,
 Hath not old custom made this life more sweet,
 Than than of paintend pomp? Are not these woods
 More free from peril than the envious court?
 Here feèl we but the penalty of Adam,
 The seasons' difference; as the icy fang,
 And churlish chiding of the winter's wiud,
 Which when it bites, and blows upon my body,
 Even till I shrink with cold, I smile and say,
 This is no flattery: these are counsellors
 That feelingly persuade me what I am.
 Sweet are the uses of adversity,
 Which, like the toad, ugly and venomous,
 Wears yet a precious jewel in his head;
 And this our life, exempt from public haunt,
 Finds tongues in trees, books in the running brooks,
 Sermons in stones and good in every thing.

SHAKESPEARE, *As you like it*, Act II, Scene I.

Quel rio che ratto all'occean cammina,
Quel rio vuol dirmi che del par veloce
Nel mar d'eternità mette la foce

Mia vita peregrina.

Quel fior che in sul mattin sì grato olezza,
E smorto il capo su la sera abbassa
Avvisa, in suo parlar, che presto passa

Ogni mortal vaghezza.

Tutte dall'elce al giunco han lor favella,
Tutte han senso le piante: anche la rude
Stupida pietra t'ammaestra e chiude

Una vital fiammella.

Vieni dunque infelice a queste selve, ...

Credo che basti la lettura di queste strofe, per renderci subito accorti che l'*Invito del Solitario* ha, in più punti, colla parlata del Duca quella medesima convenienza che una libera copia ha con un componimento originale. Il Monti ci volle mettere del suo certi concetti amplificativi ed esornativi, che poco o punto agguingono al pensiero originale, ma che a lui sono venuti molto in acconcio, per conseguire quella viva coloritura e quella armonia piena e risonante, ond'è sempre distinto il suo stile poetico. Tali sono le immagini mitologiche: *la corruttibil temprà del fango prometèo* e *l'eredità funesta* di Pandora, anzi di *colei cui fu donato il vaso fatale*, tirate in mezzo per esprimere quello che è compreso nella frase concisa ed energica del *What I am* (quello ch'io sono)! Pur si vede che la stessa reminiscenza classica del fango di Prometeo è stata indirettamente suggerita al Monti dall'allusione Shakespeariana alla pena dell'antico Adamo! Il concetto, poetico e filosofico, degli ammaestramenti che l'uomo può ritrarre dai diversi aspetti della natura silvestre, viene riprodotto nell'Ode del Monti colla medesima serie e gradazione di pensieri; onde viene

rappresentata con profonda intuizione poetica la varia favella dei ruscelli, delle piante, dei sassi; salvoché il poeta italiano spiega con dotta amplificazione le immagini che il poeta inglese ha profilate in pochi tratti. Ma la spiegazione del Monti appare qua e là più retorica che dialettica, e spande più dovizia di parole che di nuove idee. Chi non iscorge subito la giunta artificiosa, o dicasi l'appezzatura, nelle frasi: *quel rio* (ripetuto); *in suo parlar* (dopo *avvisa*); *tutte dall'elce al giunco, la rude stupida pietra?* Quello che il poeta italiano svolge e distende, l'inglese stringe e condensa, lasciandolo intendere al lettore, talora con una sola parola; bastandogli, ad esempio, l'epiteto *running* (corrente o frettoloso, non già *sussurrante*, come traduce il Carcano) per accennare alla fuga precipitosa della vita umana. Dopo la descrizione, tanto originale ed umoristica, del vento aspro e mordente, e dell'accoglimento che gli si fa (la quale si vede trasportata di peso, nell'Ode del Monti) il Duca si mantiene tuttavia sul tono ironico colle parole *these are counsellors* « questi sono consiglieri » ben diversi, sottintende, da quelli che ha pur troppo avuto la disgrazia di ascoltare in altri tempi! Questa allusione sarcastica alle blandizie interessate e proditorie dei cortigiani va perduta così nella versione italiana del Rusconi, come in quella del Carcano, dove il traduttore non ha tenuto conto, come neppure il Monti, del valore sostantivale del *counsellors*, riferendo immediatamente il verbo *that persuade* (che ci ammoniscono ...) al soggetto della proposizione precedente: il vento. Il dolce frutto dell'avversità diventa *il dolce frutto della memoria amara*, nella parafrasi Montiana, dove l'antitesi alquanto ammanierata, riesce anche ad oscurare ed alterare il concetto originario; poichè non è già la ricordanza dei

mali sofferti (troppo sovente, ahimè, inutile e sterile!) la quale bene fruttifichi, ma bensì il sentimento presente, meditato e profondo della sventura. Manca nell'*Invito* quell'opportuna transizione con cui, nel discorso del Duca, si accenna più particolarmente, con una immagine strana ma efficacissima, a codesta catarsi che si effettua nell'anima degli sventurati, e ben li dispone a ricevere e sentire i conforti ed i diletti intellettuali che scaturiscono dalla contemplazione della natura. Ad un poeta classicista, come il Monti, al cui giudizio l'efficacia dell'espressione non poteva mai scompagnarsi dalla squisitezza, dall'ornatezza e dal decoro, l'immagine del rospo dovette certamente sembrare strana, grottesca, al tutto disadatta allo stile poetico, specialmente lirico! Gusto Oraziano! « *et quae Desperat tractata nitescere posse relinquit* ». Un ingegno dantesco se ne sarebbe compiaciuto! Né era cosa facile, anche ad uno stilista così potente come il Monti, il parafrasare qui il pensiero di Shakespeare, che richiede un certo sforzo di mente, per essere colto in pieno. La botta che, secondo un pregiudizio popolare, per via di certa secrezione del suo umor velenoso, si forma nella testa una gemma preziosa, è rappresentata come simbolo dell'avversità, in quanto questa è effetto di quel disordine morale, che è condizione naturale della società umana, ed in mezzo a cui, per legge di selezione, si affina il senno dei buoni, combattuti e perseguitati dai malvagi. Non vedo come si possa intendere, sotto l'immagine della botta, *ugly and venomous* « orrida e velenosa », l'avversità, nel solo senso subbiettivo, cioè lo stato dell'uomo che soffre! L'immagine di Shakespeare collega e spiega il fenomeno della catarsi morale, operata dalla sventura, col fatto del conflitto sociale; come se il miglioramento

del carattere e del costume si compisse per via di un continuo appartarsi e scernersi dei pochi dalla turba corrotta e maligna. Codesta separazione purificatrice ne rende poi capaci di sentire quelle solenni e patetiche voci della natura accennate dal poeta! Il nesso ideale tra gli utili ammaestramenti della disgrazia, *the uses of adversity*, e la buona disposizione ad intendere, nella solitudine, le voci della natura, manca nella strofa del Monti, « *Ma dolce è il frutto* », dove si fa come un salto tra l'epifonema del primo verso e la sentenza generale, in cui si riassume il concetto delle tre strofe seguenti. Il salto è dissimulato da un legamento artificiale, cioè il paragone tra la Corte e le capanne. Che tra i *tumulti di una corte ribalda* s'impari una ben grama filosofia è troppo evidente; ma non può uscirne per conseguenza che per impararne una migliore convenga prendere ricovero nelle selve! Questa immagine delle *capanne* è un rivestimento arcadico del pensiero espresso dallo Shakespeare colla frase: *life exempt from public haunt* « vita segregata dalla folla, dalla turba urbana ». — (« lungi dalla calca importuna » Carcano; — « in una vita separata dal mondo » Rusconi). Anche *l'umil sorte* accenna piuttosto alla vita rustica dei contadini che a quella vita solitaria, la quale, secondo le parole del Duca, insegna la vera sapienza e trova del bene in ogni cosa.

A tradurre in versi lirici la suddetta parlata il Monti trovò pure, quasi direi, l'incentivo e l'esempio nello stesso dramma. In questo medesimo secondo Atto il motivo lirico ed elegiaco della situazione drammatica viene riecheggiato nelle strofe di una canzonetta, cantata da uno dei compagni del Duca, la quale suona così:

« Chi ama di albergare con me sotto gli alberi della verde foresta, e far squillare la nota allegra, tenendo bordone all'armoniosa gola degli uccelli — Venga qui, venga qui, venga qui, — dove non troverà altro nemico che il verno e il tempo burbero ».

« Chi cerca di sciogliersi dalle spire dell'ambizione, che ama di vivere in pieno sole, procacciandosi da sé il vitto ch'egli consuma, e contentandosi di quello che trova — Venga qui, venga qui, venga qui — dove non troverà altro nemico che il verno e il tempo burbero! »¹

Si può guardare come la *cabaletta finale* di questa canzone la strofa seguente, cantata nell'ultima scena dell'Atto, e nella quale è svolto il pensiero contenuto nel precedenté ritornello:

« Soffia, soffia, o vento invernale! Tu non se' poi così villano come l'ingratitude degli uomini. Il tuo dente non è così acuto come quello di costoro, per la ragione che da noi non sei veduto, sebbene aspro sia il tuo soffio! — Ohè, ohè si canti, ohè sotto la verde frasca di agrifoglio. — L'amicizia quasi sempre è finzione, l'amore mera follia — Ohè, ohè, sotto la frasca! Questa vita è la più gioiosa! »²

1

SONG

Under the greenwood tree,
 Who loves to lie with me,
 And turn his merry note
 Unto the sweet bird's throat,
 Come hither, come hither, come hither:
 Here shall he see no anemy,
 But winter and rough weather.
 Who doth ambition shun
 And loves to live i' the sun,
 Seeking the food he eats,
 And pleased with what he gets.
 Come hither, come hither, come hither:
 Here shall he see, etc.

² Questa apostrofe al vento invernale ha bisogno di esser meglio dichiarata perché vi si vegga lo svolgimento del pensiero

Nella prima strofa della canzonetta è già tracciata tutta la mossa lirica dell'*Invito*:

Vieni amico mortal tra questi boschi
Vieni e sarai felice!

Di rincontro i due primi versi dell'Ode:

Tu che servo di corte ingannatrice
I giorni traggi dolorosi e foschi...

si rapportano al concetto espresso nei primi versi della seconda strofa; mentre il bozzetto descrittivo che segue:

Udrai dell'aure il sussurrar tranquillo
E degli augelli il canto

ci echeggia come una risonanza dell'idillio pastorale descritto nelle due strofe.

Qui è da notare uno non so se debba dire plagio, abbaglio o capriccio del Rusconi, il quale sembra in

chiuso nel paragone, più volte innanzi ripetuto, tra il soffio del vento e l'adulazione. Il testo dice:

Blow, blow thou wintes wind
Thou art not so unkind
As man's ingratitude.
Thy tooth is not so keen,
Because thou art not seen,
Although thy breath be rude.
Heigh, ho, sing heing, ho, unto the green holly;
Most friendship is feigning, most loving mere folly.
Then, heigh, ho, the holly!
This life is most jolly.

La seconda strofetta riesce alquanto difficile, per quella concisione Shakespeariana, che diventa talvolta oscurità e scabrezza. I traduttori differiscono notabilmente tra di loro e non riescono a darci alcun senso chiaro e preciso. Il Letourneur traduce:

Hiver souffle tes noires frimas,
Ta dent du moins est invisible,
Et ta morsure est moin sensible
Que n'est l'oubli dor coeurs ingrats.

I due tezzetti sono stati rivoltati e racconciati a capriccio, per farne uscire un *couplet* di quattro versi. Il Rusconi accorcia

questo luogo aver parafrasato il Monti, anziché tradotto il suo autore. La congruenza tra la libera imitazione del Monti e la versione del Rusconi è tale, che, esclusa l'ipotesi che questi abbia tolto in prestanza da quello, è forza ammettere che ed il Monti ed il Rusconi abbiano avuto sotto gli occhi e riprodotto una comune versione, dove il traduttore si sia permessa tanta libertà, da mutare e travolgere il senso delle parole e delle frasi, incastonandovi pensieri suoi proprii, e da omettere anche intieri versi! Leggiamo e giudichiamo. Il Rusconi così traslata:

« Tu, cui la Corte rese infelice, vieni con me tra questi boschi, vieni con me a gustare le dolcezze di

questa già monca versione, pur riportando tali e quali le frasi francesi nel suo italiano. « Inverno, sfoga tutto il tuo rigore. La tua crudeltà è meno sensibile della dimenticanza dei cuori ingrati ». La versione del Carcano è certo più sincera e fedele che le precedenti, ma è pure alquanto affettata nello stile e un poco ambigua quanto al senso:

Soffia, invernai bufera,
Soffia, è di te più nera
L'ingrata alma mortal.
E più il tuo morso fiede,
Né il fiato tuo si vede,
Per quanto sia letal.

Che cosa importa nel paragone che qui si fa tra il vento invernale e l'ingratitude degli uomini l'affermare che « il suo fiato non si vede? » O perché si è soppressa la congiunzione causale *because* (perché): e come si accorda l'epiteto di *letal* dato al vento con ciò che si è detto nel testo ch'esso non è *so keen*, « così acuto »? Io credo che questo passo possa rendersi facile e chiaro, mettendo in rilievo quelle idee intermedie, che il poeta lirico omette. Tutta la serie dei concetti ond'è tessuta questa strofa sarebbe così fatta: « Soffia, soffia, o vento invernale, tu non sei così villano come la ingratitude degli uomini. Il tuo dente non è sì acuto, azzannandoci mentre non sei da noi visto com'è acuto il dente degli ingrati, i quali ci si mostrano di faccia mansueti e benevoli ».

questi luoghi, ad intendere il canto felice degli uccelli, qui dove tutto è amore e sincerità. Noi godiamo ora le gioie che mai non cessano, ed altro nemico non abbiamo che l'inverno ed il mal tempo ».

« Se stanco delle Corti la vanità delle loro grandezze più non t'alletta, se non temi le vampe del sole più che i dolori dell'anima: se dalle leggi di natura non dissenti, vieni ad abitar questi luoghi: vieni e felice sarai, e altro nemico non avrai che l'inverno e il mal tempo ».

Concordano il Monti ed il Rusconi nel far soggetto dell'apostrofe la seconda persona anziché la terza, nell'introdurre la Corte colla inevitabile concomitanza delle servitù, degl'inganni, delle noie, onde sono infelicitati i suoi seguaci, tutte cose di cui non vi ha il menomo cenno nell'originale; nel sostituire alla frase che dice: « venire ad abitare sotto i verdi alberi » quella tanto meno pittoresca del « venire tra i boschi »; nel far semplicemente « intendere » e non già « accompagnare col canto » i canti degli uccelli; nell'innestare sul senso morale quel concetto arcadico dell'amore regnante nelle selve, che ha suggerito al Rusconi la frase leziosa « qui dove tutto è amore e sincerità » ed al Monti il ben tornito e maestoso verso « Qui sol d'amor sovrana è la ragione »; infine nell'azzeccarci la formola auguratrice di felicità (« Vieni e felice sarai » — « Vieni e sarai felice ») che nel testo manca. Di dove l'han tolta tutta questa roba?

La congettura dell'esistenza di una versione del dramma di Shakespeare, della quale si sieno giovati il Monti ed il Rusconi, mi è stata pienamente confermata dall'esame che ho fatto della versione francese del Letourneur, pubblicata verso il 1776 e subito divenuta celebre. Raffrontando il Rusconi ed il Monti con

questo loro comune interprete, riesce facile comprendere come l'imitazione dell'uno e la traduzione dell'altro sia riuscita rispettivamente più fedele nel brano drammatico, che non nel lirico. Lo stile lirico schietto ed elevato presenta d'ordinario tali difficoltà ad una traduzione prosastica, che i traduttori, smarrito il filo del concetto letterale e rinunciando al tentativo disperato di rendere fedelmente il testo, si contentano di darne il senso, per così dire, a occhio e croce, facendo uso della massima libertà! La traduzione di seconda mano che riproduce lo stile poetico di altro traduttore, non può riuscire in tal caso né bella né fedele. Talune frasi dello Shakespeare sono dal Rusconi stranamente travisate, come quella: *who loves to live in the sun* (Strofa 2^a), che letteralmente suona: « chi ama di vivere al sole » cioè; « chi ama la vita libera, schietta, piena, calda, esultante della natura » ed egli, non per altro motivo, che per essere stato traviato dalla sua infida scorta, traduce « se non temi le vampe del sole ». Non par vero che il manifesto controsenso non gli abbia dato nell'occhio! O non era un eccellente riparo contro le « vampe del sole » l'ampia secolare foresta, coi suoi grandi alberi verdeggianti? Il Monti imitatore è più Shakespeariano del Rusconi traduttore. Quello che non gli dà sapore di buona poesia, nella traduzione da lui seguita, egli lo rifiuta e fa, senza addarsene, una critica giustissima del suo interprete! Codesta immagine del « chi vuol vivere al sole » il Monti l'avrebbe probabilmente raccolta lavorata e casellata, come sapeva, se l'avesse veduta espressa in qualche modo nella versione del Letourneur. L'immagine del vivere libero, in piena armonia colla circostante natura, espressa nella seconda strofa, fu cincischiata dal traduttore francese in più figurine madrigalesche, e così

sbiadita e stemperata andò perduta pel Monti, che ne adombrò appena il concetto nel verso « Senza rischio la vita e senza affanno ». ¹

Tutta questa prima parte dell'Ode Montiana che va sino al verso: « Vieni dunque infelice a queste selve » è senza dubbio la più bella, e sembra come fusa di un getto, laddove le sei strofe che seguono hanno tutta l'aria di un lavoro incastonato e posticcio. Qui il Monti carica i colori del suo stile, e cade in quella affinata ricercatezza e ridondanza, che è il lato

¹ Le deviazioni del testo Shakespeariano di questo brano lirico, così del Monti, imitatore, come del Rusconi, traduttore, non sono altro che variazioni della traduzione liberissima del Letourneur. Il quale, non poté resistere alla tentazione di voltare questo lirico intermezzo in belle e buone strofe, con quello stile florito, grazioso, levigato, strebbiato, misto di eleganza accademica e di vezzosaggine sentimentale, che era allora il gusto dominante, in Francia ed altrove. Il Letourneur chiede venia al lettore, in una nota, della licenza che si è presa, di distribuire ognuna delle strofe inglesi in due francesi. Qui si riportano le sue prime tre strofe:

Toi que la cour a rendu malheureux
Viens avec moi sous cet épais feuillage,
Viens goûter l'ombre et le frais dans ces lieux,
Mêle avec moi tes chants aux doux ramage
De ces oiseaux heureux.

Ici l'on s'aime, ici tout est uni,
Nous jouissons d'un bonheur sans nauges
Point d'autres maux et point d'autre ennemi
Qu'un long hiver et des orages
Bientôt mis en oubli.

Si las des cours, de leurs vaines grandeurs,
Tu ne sens plus l'ambitieuse flamme,
Si du soleil tu crains moins les ardeurs
Que les ennuis et les troubles de l'âme,
Viens habiter ces lieux.

Da questa citazione si rileva anzi tutto che il Monti « gran traduttore dei traduttori » ha tolto anche dal Letourneur l'idea del metro Saffico da adattarsi alla lirica Shakespeariana, adoperandolo anche nella riproduzione del brano drammatico. La strofa

debole del suo magistero artistico. Ed eccolo più che mai dar la stura alle allusioni mitologiche, imprecaando *all' iniqua stirpe di Giapeto*, rimpiangendo Astrea che *ritorna* (proprio nel 1793?) *all'Empiro*; e rammentando, in suono di minaccia, a chi tocca, ed Encelado e il trono e il tuono e i fulmini di Giove! La mancanza di connessione intima ed organica tra le due parti si rivela anche nella strana contraddizione che si manifesta nel personaggio del *cittadino*, il quale, dopo di essere stato commiserato, perché tuttavia ad-

« Ici l'on s'aime etc. » ci riappare riprodotta tal quale nel metro italiano. Il rezzo e la dolce frescura che il Letourneur vi ha aggiunto, (*viens goûter le frais*), hanno certamente suggerito al Monti « il sussurrar tranquillo delle aure » in cui ci appare notevolmente variato il pensiero originale. È però da riconoscere il finissimo gusto del Monti nel rifiutare come poco poetici certi fronzoli e leziosaggini del traduttore francese, quali sono « *les oiseaux heureux* » la zeppa del « *bientôt mis en oubli* » e la strana antitesi, svolta nella terza strofa, tra l'insolazione morale e l'insolazione materiale, che il Rusconi si bevette gustosamente e fece bere ai suoi lettori come pretto elisire Shakespeariano! Anche le sue smancerie, *canto felice* e *tutta sincerità* sono mera traduzione della frase arcadica del traduttore francese.

La traduzione del Letourneur traspare anche un pochino qua e là, nel brano drammatico, così della prosa del Rusconi, come della poesia del Monti — « *This life exempt from public haunt* » è reso nella versione francese « *notre vie séparée de tout commerce avec le monde* » e nell'italiana « *nostra vita separata da quella del mondo* ». Così il Monti come il Rusconi hanno accettato la sostituzione che il Letourneur fece del nome di agente al nome astratto, « *ce n'est pas ici un flatteur* » (*This is no flattery*). Il Monti rifà, da par suo, la frase pittoresca originale, abbastanza ben rispecchiata dalla traduzione francese, dove descrive il vento « *Quando in volto ei mi sbuffa ec.* », la quale frase il Rusconi diluisce e sciupa miseramente nella sua prosa: « *Allor che spira su di me il vento invernale e mi penetra nelle viscere* ». — A che si riduce la poesia, quando manca il linguaggio poetico?

detto alla vita di corte, viene esortato a provvedere alla sua sicurezza, abbandonando la città rivoluzionaria, il suolo insanguinato di Parigi; le quali due diverse situazioni non si possono intendere, in alcun modo, di una sola e medesima persona! Il pensiero primitivo, alto, poetico dell' *Invito* prende le mosse da uno stato psicologico ben diverso, e, diciam pure, assai più profondo ed umano, di quello che è descritto nella seconda parte dell' Ode dove s'invita il cittadino a rifugiarsi nella solitudine, per scampare ai furori Giacobineschi! La ripresa lirica che viene dopo al *Vieni dunque* mi suona quasi come una seconda musica, squillante, fragorosa, coreografica, che succeda ad una prima, finalmente modulata, patetica e drammatica, e ne guasti o distrugga l'effetto!

Tanta conformità tra l'Ode del Monti ed il luogo citato dello Shakespeare mi sembra escludere del tutto il dubbio, che si tratti qui d'un incontro fortuito di pensieri, derivati, senza che l'un poeta abbia attinto dall'altro, dal fondo della propria coscienza o dal tesoro della comune coltura. Coloro i quali contro cosiffatte conclusioni della critica storica obietrano: essere *possibile*, che due poeti, diversi di tempo e di paese, pensino, senza sapere l'uno dell'altro, la stessa cosa e la esprimano in modo analogo, pongono male la questione. Parlando di cose possibili si deve fare una distinzione di gradi e, più propriamente, un calcolo di probabilità. A chi mi dimandasse se non sia possibile, estraendo a sorte le lettere dell'alfabeto, ricavarne una frase bella e significativa, od anche dei versi endecasillabi, risponderei che è possibile, ma con quel minimo grado di possibilità che confina coll'impossibile. Ora il raccogliere nel fatto del comporre, intorno a un'idea principale certe idee accessorie, il disporle in

certo ordine, il rivestirle di certe immagini è una sì propria e singolare combinazione, tra le migliaia che si possono offrire alla mente umana, per esprimere lo stesso pensiero, da non si poter credere che si avveri in due diversi scrittori, se non per caso singolarissimo e miracoloso! Nessuno degli esempi che qualche arguto ingegno, allo scopo di sfatare codeste ricerche sulla imitazione o riproduzione cosciente dell'invenzione poetica, mise innanzi, come atti a dimostrare la coincidenza fortuita dei pensieri e delle espressioni in autori diversi, fa al caso nostro. Nessuno di essi ci presenta una identica *serie* di pensieri, coordinati a un determinato concetto e similmente atteggiati e coloriti. Cosiffatti riscontri di parole e frasi isolate non conchiudono nulla, e l'addurli come argomento valevole contro codesto studio comparativo e genetico del lavoro artistico, che è un grande acquisto della nuova critica storica, significa sofisticare, ignorare, rivoltare la questione. Tutto dipende dal valore che nei casi speciali acquista la dimostrazione delle analogie ricorrenti tra le invenzioni poetiche, sulle quali si aggira l'investigazione del critico.

La felice riproduzione fatta dal Monti del pensiero Shakespeariano ci porta a considerare i rapporti che corrono tra l'imitazione e l'invenzione originale. Non vi ha alcuna invenzione che non si fondi sulla imitazione di qualche più o meno insigne esemplare. Sappiamo ormai qual minuto ed esatto inventario si possa fare dei materiali che alcuni poeti, riguardati come originali, desunsero da antichi poemi, per costruire ed ornare le loro invenzioni. Ma dimostrato che un autore ha tolto quinci e quindi, tanta o quanta parte delle sue invenzioni, non si risolve punto la questione estetica, la quale vuol dichiarato il modo

particolare che ha tenuto l'autore nell'appropriarsi i trovati altrui, nel rendere *privati juris*, per dirla all'Oraziana, la *publica materies*. Quella che si dimanda originalità parmi che altro non sia se non una più speciale attitudine a disporre e ricomporre gli elementi estetici altronde raccolti, accomodandoli ad un particolar disegno ideale, corrispondente al concetto che il poeta si è formato della vita e del mondo. Dalla particolare ragione speculativa, in somma, alla quale il poeta s'attiene poetando, dipende il carattere peculiare ed originale che egli imprime sull'opera artistica. Ma poichè questo elemento intellettuale o razionale può essere più o meno intenso ed attivo, ma non può mai mancare del tutto, ne segue che una distinzione assoluta tra *originale* e *non originale* sia da riguardare come disadatta, per non dire impossibile, e che si debba piuttosto ammettere una molteplice diversità e quasi gradazione di originalità, non essendovi alcuna opera poetica che non sia alquanto originale, nessuna che non arrechi nella realtà che dipinge e nella materia che rimaneggia, una qualche notevole alterazione. Ma il merito del lavoro poetico non dipende solo dall'aver il poeta disposto la sua materia in un certo modo, secondo un dato concetto organico, ma altresì dall'aver raccolto in buon dato e fermato nella fantasia gli elementi estetici necessari alla composizione ideale. Un bell'ingegno, per quanto immaginoso, audace e pronto alle combinazioni grandiose e sistematiche, non forma peso di dramma, in opera d'invenzioni poetiche dove gli manchi il senso estetico fondamentale, la facoltà, cioè, di raccogliere da ogni parte ed annidare nella mente copia grande di quei fantasmi ben profilati, distinti e luminosi, onde è costituita la materia della poesia. Vero è che il sommo grado

della genialità artistica è raggiunto da colui che apporta, speculando, maggior lavoro intellettuale nella ricomposizione degli elementi già stati appresi e rassegnati dalla fantasia estetica, traendoli a significare nuovi e più speciosi aspetti del mondo e della vita umana. Ma non bisogna mettere in non cale, come si fa oggidì comunemente, per amore dell'*originalità*, quella funzione mentale preparatoria, che è *conditio sine qua non* di ogni lavoro poetico. Ciò è la viva e subita percezione delle rappresentazioni e delle immagini particolari, meditate intentamente e covate dal pensiero, sempre presenti alla fida memoria, sebbene non per anco aggruppate in ischemi ideali; la quale percezione si estrinseca, nel sentimento istintivo della giusta misura e dell'armonia, ed è veramente quella facoltà poetica naturale che si rivela co'suoi scatti energici, colle intuizioni sincere e profonde della realtà vivente, prima di essere disciplinata dallo studio e dal tirocinio dottrinale, e che basta talvolta per sé stessa a produrre opere degne di ammirazione! Codesta facoltà fu straordinaria nel Monti, sebbene non sia stata avvalorata e sollevata, mediante il tirocinio intellettuale e la meditazione filosofica, a quelle alte concezioni, che danno nuovo e più grande valore alle visioni fantastiche.

Lo scambiare il difetto di originalità col difetto di genio poetico porta a giudizi erronei o, per lo meno, parziali, quale è quello di coloro che negano al Monti il merito di grande poeta, che gli fu riconosciuto dai contemporanei. Vi hanno opere poco o punto originali, prette imitazioni, anzi traduzioni, che in tanto sono splendide di poesia, in quanto essi i traduttori od imitatori hanno saputo concepire poeticamente ed effigiare, con un particolare carattere e colorito, le cose

che doveano riprodurre o traslare nel loro idioma. Ammessa questa duplice facoltà del genio poetico, l'una ricettiva e riproduttiva, l'altra intellettiva e combinatorice, è chiaro che tanto più degnamente si apprezzerà l'opera del poeta, quanto meglio sarà conosciuta la materia poetica che fu il sostrato delle sue *invenzioni*. La critica storica, rintracciando e scoprendo il primo ordito su cui lavora l'ingegno del poeta, somministra alla critica estetica preziosissimi dati su cui ella possa fondare i suoi giudizi, penetrando nel più profondo magistero dell'opera artistica; onde si deduce che la critica storica e la critica estetica sono infine due parti inseparabili di un'arte medesima: la critica letteraria. Così, nel caso presente, scoperta la fonte onde il Monti ha desunto la materia della sua Ode, non si è potuto fare a meno di osservare l'uso ingegnoso che ne ha fatto, e trovare la ragione di certi difetti non prima potuti avvertire in detto componimento.

Arreco per ultimo nella mia dimostrazione quelle che si dicono prove estrinseche, non avendo voluto preoccupare menomamente l'altrui giudizio in favore delle prove antecedenti, dedotte dall'intima natura della questione. Chiunque conosce un poco addentro la biografia del Monti sa ch'egli fu grande ammiratore e passionato lettore di Shakespeare. Il Monti, nato e fatto per sentire le più svariate ed originali armonie poetiche, parla in più luoghi dello Shakespeare come di uno dei pochi Genî sovrani. Non occorre ricordare la Lettera dedicatoria ad E. Quirino Visconti, le note critiche all'Aristodemo, alcuni luoghi delle sue Lezioni, la lettera famosa al Bettinelli, e quella scritta nei suoi ultimi anni al Tedaldi Fores, dove, contro le accuse dei romantici, dichiara essere lo Schiller « amor suo

grande » e, più ancora dello Schiller lo Shakespeare! Lascio pure di additare le impronte d'imitazione Shakespeariana che il Monti segnò in qualche sua tragedia, per non ripetere ciò che è stato detto nel più recente lavoro critico sul nostro poeta, che più innanzi ho ricordato! Solo dirò che il fatto dell'avere il Monti trasportato di sana pianta in un suo componimento un luogo di Shakespeare (probabilmente una delle tante schede conservate e registrate in quell'immenso repertorio od armamentario poetico, di cui parlano il Foscolo, il Maroncelli ed il Cantù, e che il venerando vegliardo si degnò di far vedere a Silvio Pellico) non è senza altri esempi. Un bel passo Shakespeariano, abbastanza lunghetto, il celebre monologo del re Enrico IV, a cui le cure grandiose ed afflittive del regno tolgono il sonno (Enrico IV; Parte II^a, At. 2^o, Sc. 1^a) gli serve di conclusione alla Lezione di eloquenza, che ha per argomento il filosofo Antistene! O come ci entrava questa citazione? Ci entrava, perché si doveva pure trovarle il suo posto; perché essa già brillava in mente all'autore, prima che fosse composta la Lezione.

Quel passo della parlata del Duca eragli pur sembrato assai bello ed eloquente, epperò lo dovette tenere in serbo per la prima buona occasione! I luoghi poetici erano pel Monti come quelle figure che servono all'ornamentazione che si possono combinare, usando un po' d'arte, con qualunque disegno. Il motivo a scrivere l'*Invito* non fu per lui diverso da quello che gli fece riportare nella Lezione quel monologo tragico; l'opportunità fu di mettere in bella mostra il pensiero poetico da lui trovato in quell'idillio drammatico, la cui lettura dovette certo colpirlo fortemente, anzi affascinarlo, così pel carattere fantastico e romanzesco della favola, come per la delicatezza e profondità del

sentimento.¹ Il divario sta solo in questo, che, mediante la libera traduzione di quel passo drammatico in versi lirici, avendone egli in certo modo acquistato la proprietà, non lo presentò come tradotto, ma lo diede come componimento originale. E in vero si può dire, in sua scusa, che il linguaggio poetico è per sé stesso una bella e buona invenzione. L'inganno sta solo nell'aver dissimulata l'origine del componimento, ciò che del resto è sempre stato nelle consuetudini legittime dell'arte classica. Anche i versi di Sigismondo Chigi, insieme coi frammenti intitolati: « Pensieri d'amore » sono stati composti dal Monti, mettendo insieme molti e notevoli brani delle lettere di Werther, piuttosto *tradotti*, che imitati. Ciò non ostante la maestria incomparabile della traduzione, rivela, anche in questo componimento, un aspetto particolare e veramente insigne dell'esposizione poetica, che lo assolve dall'accusa di plagio. Oh rara e difficile e invidiabile arte di così fatti plagiar! Come va che, essendo a tutti aperti tanti tesori di schietta ed elettissima poesia, pochi, pochissimi, belli ingegni se ne sappiano servire? Dicasi dunque che il Monti è stato un poeta grande davvero, nel suo genere, sia pure che questo genere non possa assorgere a quella grandezza; per cui sono ammirati altri poeti, che possiamo chiamare di primo ordine.

¹ V. presso Gervinus (Shakespeare-Leipzig, — vol. I, pag. 489 e seg.) una minuta ed ingegnosa analisi critica ed estetica di questa Pastorale, dove sono molto bene messi in rilievo i singolari pregi poetici, per cui essa non poco si discosta dalle norme consuete del dramma.

LA IMITAZIONE DEL WERTHER

NEI VERSI DEL MONTI

Col presente scritto ho voluto mettere in rilievo la maniera particolare tenuta dal Monti nel magistero imitativo, togliendone esempio dagli Sciolti a D. Sigismondo Chigi e dai Pensieri d'Amore. Si rivela in questi due componimenti quel genere d'imitazione che più si accosta alla traduzione, e con essa talvolta si confonde; poichè il poeta altro non fa che rifare, lavorando di mosaico, un quadro già disegnato, solo aggiungendo di proprio al concetto originale alcune idee accessorie e complementari e gli ornamenti dello stile. Cionondimeno questa imitazione, così strettamente calcata sul pensiero altrui, chiamisi pure copia, riproduzione o traduzione, è pur sempre lavoro d'arte squisita, cui si richiede molta vivacità di fantasia e finezza di sentimento e dove opera attivamente la facoltà o genialità poetica, in un cotal modo speciale che qui non voglio ricercare, per non entrare nel campo della psicologia estetica. Vero è che, per quanto studio ponga il poeta imitatore nell'appropriarsi e adattare al suo componimento i concetti accattati, non sempre gli succede di fondere il pensiero altrui col proprio, in guisa

da dissimulare certe disuguaglianze nello stile e nella composizione, che ad un occhio esercitato disvelano il contesto artificioso. Avviene pure che l'artificio dell'imitazione giunga talvolta a tal segno di perfezione, che, senza la scoperta e il diligente riscontro dell'esemplare imitato, passerebbe inosservato anche a' lettori attenti e meglio dotati di senso critico. Imitatore, traduttore, quanto si voglia, il Monti si mostra sempre poeta, mentre in sé stesso riaccende gli affetti onde fu riscaldato il poeta inventore, e risuscita le splendide visioni da quello fantasticate, e lavora in certo modo di proprio, in quanto scompone e ricompone a suo senno, secondoché il proprio sentimento e la propria fantasia gli van dettando, il modello imitato, per rifarlo nel proprio idioma e adattarlo al gusto ed all'intelligenza del suo tempo e della sua nazione. Male suol darsi a questa rifazione la nota del plagio, che è riproduzione materiale e pigra dei concetti altrui, agevole a chicchessia, non elaborata, non segnata di una speciale impronta artistica. Tutt'al più vi si potrebbe tassare quella cotal finzione, o soverchieria, per cui l'autore spaccia come sua invenzione quello che è traduzione, ed accresce il suo merito col prodotto dell'ingegno altrui, colla buona intenzione di far gabbo al lettore. Altri dirà che in questa, come in tante altre faccende, l'inganno non è più inganno, quando l'ingannato punto non se n'accorge, e si rimane gabbato e contento! Ma bisogna pur dire, che al tempo in cui il Monti scrisse, la lettura del Werther fosse pochissimo diffusa in Italia, perché egli fosse così sicuro del fatto suo, nel darne tanta parte al pubblico come merce propria. O perché non venne in capo al Monti d'intitolare la sua poesia « Pensieri d'amore, imitati dal Werther di Goethe », cosa che non avrebbe scemato gran fatto il

pregio del suo lavoro? Perché, è ovvio rispondere, secondo una dottrina tradizionale invalsa da tempo tra i poeti italiani, posto il magistero artistico come il capo essenziale della creazione poetica, e l'ispirazione ricercandosi nel modo di esprimere il pensiero, anziché nel pensiero stesso, ne veniva per conseguenza che il concetto riprodotto, od anche tradotto artisticamente, fosse riguardato come proprietà acquisita del riproduttore o traduttore, senza alcun obbligo per lui di riconoscersi di nulla debitore a chi glie lo aveva pensato e suggerito!

Comunque sia, l'appropriazione che il Monti si fece dei pensieri del Werther, come è delle più audaci, così è pure delle più ingegnose e meglio riuscite. Egli fece come un florilegio dei più delicati e peregrini concetti del sentimentalismo amoroso, sparsi nel romanzo del Goethe, consertandone, con qualche variazione nell'ordine, il suo bel carme lirico-elegiaco. I dieci brani o capitoli staccati, che seguono agli *Sciolti*, quasi bozzetti distinti, segnati con numero romano, accennano tuttavia allo schema dell'epistolario, onde furono desunti. Pare, che, dopo aver egli verseggiati parte a parte i tratti che più lo colpirono, abbia poi pensato a riunirli, a quel modo che di elette gemme, tenute in serbo, si compone un diadema.

Compose il Monti il suo lavoro valendosi di una versione francese del Werther, la quale non mi riuscì di rinvenire, ma che credo di aver ritrovata rifatta in un'altra versione francese anonima, pubblicata a Parigi nel 1803, unitamente ad una versione spagnuola. Certo è che la traduzione libera del Monti, condotta sulle orme segnate dal traduttore francese, ci appare sovente più fedele, più piena dello spirito poetico dell'originale che non la più recente e più riputata delle

traduzioni italiane, quella di Riccardo Ceroni, pubblicata nel 1858 coi tipi del Le Monnier. La quale, duole il dirlo, è troppo inferiore alla riputazione di cui gode e poco degna del capolavoro del Goethe, comeché dal suo autore sia stata dedicata a Bettina von Arnim e Varnhagen von Ense, che consolarono della loro amicizia gli ultimi anni del sommo Poeta. Quale ch' ella sia questa traduzione mi ha servito come termine di paragone, per dare risalto all' arte del Monti, a quella sua maestria inarrivabile nell' interpretare poeticamente, sulle frasi del traduttore francese, il pensiero goethiano; il che mi sono studiato di fare in guisa da agevolare al lettore l' esame comparativo, notando, volta a volta, i luoghi delle Lettere, che corrispondono alle imitazioni del poeta italiano.

Goethe — *Werther*. Parte I (Lettera dei 18 agosto):

Ed è pur vero che ciò che forma la felicità dell' uomo finisce per diventare la fonte della sua miseria?...

Quel fervido sentimento del cuore che animava di bellezze la natura al mio sguardo, che mi faceva prorompere in tanto delirio di gioia, che convertiva in eliso, d' intorno a me, l' universo, quel sentimento si è fatto oggimai il mio manigoldo, il demone che mi persegue dovunque io sia.

Monti — *Sciolti a D. Sigismondo Chigi*.

Dunque fu di natura ordine e fato,
Che di là donde il bene ne deriva
Del mal pur anco scaturir dovesse
La torbida sorgente?...

Questa parte di me che sente e vede,
Questo di vita fuggitivo spirto
Che mi scalda le membra, e le penetra,
Con quale ardor, con qual diletto un tempo
Scorrea pe' campi di natura, e tutte
A me d' intorno rabbellia le cose!

Or s'è cangiato in mio tiranno, in crudo
Carnefice, che il frale onde son cinto
Romper minaccia, e le corporee forze
Quel tarlo roditor logora e strugge.

Ed è pur vero del Ceroni non rende punto il forte senso del « *Musste denn das so sein, dass...* » che si sente benissimo nella frase, sia pur un po' ridondante del Monti, *dunque fu di natura ordine e fato...* Nella versione francese: *Falloit-il donc*. Il « *warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur* » si sente assai meglio nello *Spirito scaldante le membra e scorrente nei campi di natura*, che non nel *fervido sentimento che anima di bellezza la natura*, definizione astratta dove manca la vita della natura personificata. Nella vers. franc. *sensibilité de mon coeur pour la nature animée*. Nell'ultima parte di questo brano il Ceroni ha saltato due epiteti importanti (zu einem *unerträglichen* Peiniger, zu einem *quälenden* Geiste) di cui il Monti ha perfettamente compreso il valore, parafrasandoli. Nella vers. franc.: *changée en un bourreau cruel, en un esprit qui me tourmente...*

Goethe — *id.* (Lett. del 18 agosto).

Un giorno quand'io dalla balza contemplava il fiume ed i poggi e la sottoposta pianura.... quand'io vedea quei monti vestiti di folti alberi e la placida onda del fiume correre bisbigliando (*sic*), e specchiarsi dentro graziosamente le nubi portate dai blandi zefiri del tramonto. e lo sguardo errava or su la terra, or tra il musco dell'antica roccia, or tra l'umili ginestre, svelandomi da per tutto, in ogni angolo, in ogni latebra del suolo, la sacra ardente, eterna vita della natura. — Oh, come il mio cuore s'estasiava di tante meraviglie e le pompose forme del creato mi rivivevano nell'anima fatta santuario d'un Dio! Mirava le

interne potenze della terra svolgere i fili della loro tela misteriosa e le mille stirpi degli animali brulicare nell'aere e sulla vasta distesa delle glebe.

Monti — *id.*

Allorché il Sole, io lo ramento spesso,
 D'oriente sul balzo compariva
 Dall'umile mio letto anch'io sorgendo,
 A salutarlo m'affrettava.
 Supino mi giacea, fosche mirando
 Pender le selve dall'opposta balza
 Or rivolto col fianco al ruscelletto,
 Io mi fermava a riguardar le nubi
 Che tremolando si vedean riflesse
 Nel puro trapassar specchio dell'onda:
 Poi del gentil spettacolo già sazio,
 Tra i cespi, che mi fean corona e letto,
 Si fissava il mio sguardo; e attento e cheto
 Il picciol mondo a contemplar poneami,
 Che tra gli steli brulica dell'erbe,
 E il vago e vario degl'insetti ammanto
 E l'indole diversa e la natura.
 Questi gli oggetti e questi erano un tempo
 Gli eloquenti maestri che di pura
 Filosofia m'empían la mente e il petto;
 Mentre soave mi sentía sul volto
 Spirar del nume onnipossente il soffio.

Il Monti allarga alquanto la descrizione, mantenendosi però sulla traccia dei pensieri segnata dal suo autore. Si seguono invero nello stesso ordine: 1° il paesaggio dei colli selvosi, 2° le nuvole riflesse nelle acque trascorrenti, 3° il piccolo mondo degli animali brulicanti nei cespugli e su per le glebe. Quest'ultimo bozzetto è ritratto più particolarmente dalla lettera del 10 Maggio, la seconda; dove il Goethe descrive l'agitarsi e formicolare *der kleinen Welt zwischen Halmen* colla curiosa, intenta osservazione del poeta naturalista.

« Wie fasste ich das Alles in mein warmes Herz! ». Ciò non significa *estasiarsi*, ma *comprendere* col sentimento la vita intiera della natura. Nella vers. franc.: *avec quel transport mon coeur embrassoit... tous ces objets!* Cogli oggetti ispiratori e cogli eloquenti maestri il Monti segue tuttavia da vicino, sebbene non lo raggiunga, il concetto originale. « Die herrlichen Gestalten der unendlicher Welt » sono impicciolite nelle *pompose forme del creato*. Certo il soffio del Nume onnipossente, quel soffio che il Monti descrive nei versi che seguono, *soffio che serpe le viscere della terra, che ventila il chiuso foco elementare, che agita le forme tutt'or giacenti inerti*, ci fa sentire assai meglio che la versione ceroniana, il gran pensiero panteistico del Goethe, che dice propriamente: « io mi sentiva come indiato, nella esuberante pienezza di codesta vita cosmica ecc. ». Il Nume onnipossente ecc. rende l'*immense Univers qui sembloit vivre et se mouvoir dans mon âme* della vers. franc. (allbelebend in meiner Seele).

Goethe, *id.* (Lett. dei 18 agosto).

Direi che il velo dell'Iside si è rimosso dinanzi all'anima mia: e lo spettacolo dell'infinito mi si è trasfigurato, d'un subito, nella voragine del sepolcro, eternamente minaccioso... — Oh! quante volte, in quei felici giorni, io mi augurava di poter volare sulle penne della grue, che mi trascorreva sul capo, fino alle spiagge dei mari interminati; di bermi, fuor della coppa spumante dell'infinito, la potente vita dei celesti; di sentirmi, foss'anco un solo brevissimo istante, circolare in queste vene mortali una stilla di quell'etere divino che infiamma d'ignoti gaudi l'Essere, dal cui pensiero, perpetuamente industrie, scoppiano le immagini tutte della terra e dei cieli.

Monti, *id. id.*

Ma più quell'io non son. Cangiare i tempi,
 Cangiâr le cose.
 Oimè! l'orrore
 Che sgorga di mia mente e il cor m'allaga,
 Di natura si sparse anche sul volto
 E l'abbuiò? Me misero! non veggo
 Che lugubri deserti: altro non odo
 Che urlar torrenti e mugolar tempeste:....
 E muta stammi e scolorita innanzi,
 Qual deforme cadavere, la terra....
 Oh! perché non poss'io la mia deporre
 D'uom tutta dignitate; e andar confuso
 Col turbine che passa; e sulle penne
 Correr del vento a lacerar le nubi,
 O sui campi a destar dell'ampio mare
 Gli addormentati nemi e le procelle!
 Prigioniero mortal! dunque non fia
 Questo diletto un dì, questo destino
 Parte di nostra eredità?

Questa *Iside* non vi è nel testo — « Es hat sich von meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen » che vale: « Gli è come se un velo sia caduto innanzi alla mia anima » cioè, il velo dell'illusione per cui la Natura si rappresentava a Werther bella, saggia, provvida, sorridente.... « Der Schauplatz des unendlichen Lebens » è propriamente « il teatro dell'infinita vita » dove la *vita* vuol essere intesa nel senso enfatico di vita piena, operosa, gioconda. La frase: *Lo spettacolo dell'infinito* dice ben altro e distrugge la stupenda antitesi in che la *vita infinita* è posta *coll'abisso del sempre aperto sepolcro* (den Abgrund des ewig offenen Grabes). Per quanta l'imitazione del Monti paia qui troppo libera e sciolta, serba tuttavia certi tratti caratteristici del concetto originale, che nel traduttore italiano si veggono deformati o al tutto trasfigurati. Con-

sideri il lettore quel *cangiar le cose*, quell'*errore sparso sul volto di natura* e potrà bene perdonare al Monti, in grazia della sua perfetta intuizione del senso poetico di questo luogo, l'amplificazione che segue, dove la terra *muta*, rassomigliata ad un cadavere, è ben poca cosa rispetto a quell'abisso di morte che eternamente inghiotte; immagine pessimistica dell'universo, che si direbbe levata, di sana pianta, dai libri buddhistici. Il Monti ha lasciato da banda l'immagine del velo, tolto innanzi agli occhi dell'anima, fraintesa dal traduttore francese (*Il s'est élevé comme un voile...*) nel solo senso del cangiato aspetto delle cose. Alla continua e universal forza distruttiva, operante nella Natura (die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur liegt) allude quell'abisso sepolcrale, non già al sepolcro in senso proprio. Assai più significativo il *deforme cadavere della terra!*

Al Monti parvero incompatibili collo stile alto di un componimento lirico le *ali della gru*, alle quali sostitui *le penne del vento* (chi non ricorderà qui i versi del Leopardi: « Forse se avess'io l'ali Da volar sulle nubi, E noverar le stelle ad una ad una ecc. »), nei quali è raffigurata l'aspirazione a quella piena, incessante, illimitata e sempre nuova ammirazione dell'universo che, intieramente occupando l'intelletto, sottrae l'animo al dominio delle violente e infelici passioni? Questo pensiero che nell'originale segue alla visione ottimistica del cosmo e precede la caduta del velo, qui si trova spostato. È notevole come il Monti abbia del tutto ommesso il concetto spiccatamente panteistico dell'*Essere* (l'anima universale) *che produce ogni cosa in sé e per sé* (das alles in sich und durch sich hervorbringt). Il concetto dell'immanenza dello Spirito creatore nella natura creata non fu nemmeno compreso

dal Ceroni, che lo travisò stranamente in una frase monoteistica e perfettamente conforme al teismo biblico cristiano.

Werther, *id.* (30 agosto).

E l'affanno ha sosta. M'alzo e corro per la campagna; m'arrampico su per la costa ripida del monte, sento una pazza gioia d'andar frugando pel bosco, e apirmi a forza di braccia un sentiero, attraverso gl'intrecci delle fratte e de' cespugli in mezzo alle spine delle siepi, che mi dilaniano tutte quante le carni. — E sto un po' meglio! E allora la stanchezza e la sete mi prostrano per via, la notte mi sorprende nella solitaria foresta....

Monti, *id. id.*

Allor requie non trovo. Io m'alzo; e corro
 Forsennato pe'campi; e di lamenti
 Le caverne riempio, che dintorno
 Risponder sento con pietade. Allora
 Per dirupi m'è dolce inerpicarmi,
 E a traverso di folte irte boscaglie
 Aprir la via col petto, e del mio sangue
 Lasciarmi dietro rosseggianti i dumi....
 Più scabrezza al sentier, più forza al piede,
 Più ristoro al mio cor: finché smarrito,
 Di balza in balza valicando, all'orlo
 D'un abisso mi spingo.

Non si vede donde il Ceroni abbia cavato fuori quel suo *l'affanno ha sosta!* O come ciò si può accordare colla terribile situazione che poi si descrive? Werther invece dice che, quando Carlotta non gli concede la misera consolazione di sfogare col pianto l'ineffabile sua *angoscia* sulla sua mano, deve fuggire, scappare, prendere aria (*muss ich fort, muss hinaus!*). Nella vers. franc.: *il faut que je m'éloigne, je cours comme un vagabond dans les champs*. Le caverne che rispondono

pietose ai lamenti.... sono, ognuno se n'avvede, una inopportuna reminiscenza ariostesca (*O. F.*, x, 22). La pittura del Monti è riuscita anche qui così vivace e colorita, che nessuno, senza saperne altro, vi sospetterebbe l'imitazione! Eppure qual cosa più certa, che la somiglianza quasi letterale di questo passo col luogo citato del poeta tedesco? Il Monti colla scorta del traduttore francese (*c'est un plaisir pour moi de gravir...*) si attiene al senso genuino: *ist dann meine Freude zu klettern* ... alterato nella versione del Ceroni. L'acquetarsi od almeno l'ammansarsi un poco dell'orgasmo della passione, in mezzo ad un violento travaglio materiale, sicché riesca di sollievo a chi si trova in quell'ambascia quello che ad altri ed in altre condizioni darebbe affanno e terrore, è rappresentato così al vivo, che meglio non si potrebbe; se già altri non creda di trovare altrettanta forza ed evidenza in quei versi del Leopardi: « Noi l'insueto allor gaudium ravviva ecc. » dell'*Ultimo canto* di Saffo, che si potrebbe pur dubitare essergli stati ispirati da questo passo del Werther. Il quale è stato pure dal Monti dislocato, trovandosi nel testo dopo una descrizione riportata da lui nel Pensiero VII.

Werther — Parte II (Lett. del 3 novembre).

Sallo Iddio, s'io non mi corico spesso col desiderio, anzi, talvolta, colla speranza di non più ridestarmi: e viene il mattino, apro gli occhi, riveggo il sole — e mi sento felicissimo.... Insomma, la fonte della mia miseria è dentro di me, com'era una volta la fonte della mia felicità. E questo cuore oggidì agghiadato non ha più senso delle care estasi del pensiero, che sollevano rallegrare quest'aurora, avvizzita innanzi tempo.

Monti (*Pensieri d'amore*, I).

Sallo il Ciel quante volte al sonno, ah! lasso!
Col desirè mi corco e colla speme
Di mai svegliarmi. E sul mattin novello
Apro le luci; a mirar torno il sole;
Ed infelice un'altra volta io sono....
Del cuore allor spalancansi le porte:
E il Dolor siede su la mesta entrata.
Con cent'occhi il crudel mostro la guarda;
E la Gioia ne scaccia; che passarvi
Vorria pietosa, e col suo dolce tocco
Il fier custode addormentar procura.

Chissà che da questo luogo dove il Monti ha tradotto letteralmente il Goethe, il Leopardi non abbia tratto il bellissimo concetto dell'*Amore e Morte*: « ah, quante volte!... se beato chiamò s'indi giammai non rilevasse il fianco ecc.? ».

Infelicitissimo; questo superlativo non si trova nel testo, dove è detto, con semplicità efficacissima, « *sehe wieder und bin elend* », frase rispecchiata nell'*un'altra volta* del Monti, il quale è pur qui traduttore più sincero e potente che il Ceroni! Nei versi che seguono il Monti non fa che *variare* il concetto espresso più sotto in questa lettera colle parole: « Per me è perduto ciò che era la sola gioia della mia vita: la santa avvivatrice energia con cui io mi creava attorno dei mondi, se n'è ita! ». Ma questa azione deleteria della passione sulla energia vitale, che il Goethe identifica col sentimento naturale e gioioso della vita (*die heilige kraft die Quelle aller Seligkeit*) non è stata da lui bene intesa e vi sostituì la vieta figura retorica del Dolore personificato, guardiano crudele contro la Gioia, reminiscenza dei mostri allegorici dell'inferno virgiliano. Si scorge tuttavia la traccia della

vers. franc.: *Je porte dans mon sein la source de toutes mes misères . . .*

Werther — Parte I (Lett. del 21 agosto).

Indarno io stendo le braccia verso di lei, al mattino, quand'io mi riscuoto trafelante da lugubri sogni; indarno io la vo cercando intorno a me nelle tenebre, allorché un sogno avventuroso ed innocente m'illude, persuadendomi ch'io mi seggo accanto a lei sul prato, e premo la sua rosea mano, e la copro di mille baci. Ah! quando, ancor mezzo sepolto nell'ebrezza del sonno, palpo, anelando, le coltri — e mi sveglio — un torrente di lacrime erompe dall'ingannato cuore, ed io guato sconsolatamente incontro al fosco avvenire che l'anima mia presagisce.

Monti (*Pensieri*, II).

Indarno alla novella alba del giorno,
Allorché dopo il travagliar d'oscura
Funesta vision svegliomi e tutto
D'affannoso sudor molle mi trovo,
Indarno stendo verso lei le braccia,
Misero: e nel silenzio della notte
La cerco indarno per le vôte piume,
Quando un felice ed innocente sogno
M'inganna, e parmi di sederle al fianco,
E stretta al seno la sua man tenermi,
Ricoprirla di baci, e contro gli occhi
Premerla e contro le mie calde gote.
Ahi! quando ancora colle chiuse ciglia
Tra veglia e sonno d'abbracciarla io credo
E deluso mi destò; ahi! che del cuore
La grave oppressión sgorgar repente
Fa di lacrime un rio dalle pupille,
E al pensier disperato mi dischiude
Un avvenir d'orrendi mali, a cui
Termine non vegg'io fuor che la tomba.

« Von schweren Träumen » vuol dire: da sogni *travagliosi*, non già *lugubri*. Il Monti col suo *travagliare*

tiene la nota giusta, sebbene la colorisca soverchiamente cogli aggiunti esornativi ed amplificativi. *La vo cercando nelle tenebre!* Una immagine così sgraziata non poteva certo essere concepita dal Goethe, che disse semplicemente *Nachts* « di notte » e cui non sarebbe certo dispiaciuto *il silenzio della notte* del Monti. Anche *l'intorno a me* è disadatto, rappresentando una ricerca troppo cosciente, epperò calunniando quanto v'ha di fine e delicato in questo passo difficilissimo, dove il sentimento si trova in certo modo sorpreso e sbigottito dalla visione sensuale che gli è presentata dal luogo e dal tempo di quello svegliarsi! Perciò l'affannosa protesta del *sogno innocente*. « Nach ihr tappe » significa: vo brancicando verso di lei, non già *palpo le coltri* (?). Il Monti non rifina dal toccare e ritoccare le tinte e le sfumature più lievi del dipinto, quando si tratta di dare la dovuta chiarezza ad un concetto delicato e difficile come questo del Goethe, che ritrae il momento psicologico in cui la visione innocente dell'amante si viene a confondere col desiderio dell'abbraccio. In questo passo del Werther vi ha la pittura più vera ed espressiva del così detto *Sentimentalismo*, dove gl'istinti più ardenti dell'amore sensuale prendono forma di aspirazioni eterree, pudiche, gentili e schiettamente spirituali! Questo brano nel testo è un frammento di lettera che segue immediatamente alla lettera del 18 agosto (Parte I).

Werther — Parte II (Lett. del 6 dicembre).

E sempre quel fantasma della sua immagine nell'anima, che io vegli o sogni!...

I suoi nerissimi occhi mi rilampeggiano qui, nella fronte, dove la potenza dell'interna vista s'accentra, quando le mie palpebre si velano. Qui — sempre qui! — né io potrei spie-

garti il come. S'io chiudo gli occhi mi stanno innanzi: e sono essi dentro di me, e riempiono tutti i sensi della mia fronte e mi pare di contemplare una voragine.

Monti (*Pensieri*, III).

Oh come del pensier batte alle porte
Questa fatale immagine e mi persegue!
Come d'incontro mi s'arresta immota,
E tutta tutta la mia mente ingombra!
Chiudo ben io per non mirarla i rai,
E con ambo le man la fronte ascondo:
Ma su la fronte e dentro i rai la veggio
Un'altra volta comparir, fermarsi

« Wie mich die Gestalt verfolgt ». Nella vers. franc.: *Comme cette image me poursuit!* Calzantissimo il *mi persegue* del Monti, che è pur versione letterale! Nel *mi s'arresta immota* si è conservata l'energia della frase originale « Hier stehn ihre Augen » qui *stanno* i suoi occhi, che ne va molto sminuita, se non perduta, nel *mi rilampeggiano*. Nel testo segue un'immagine arditissima « wie ein Abgrund ruhen sie vor mir » che suona letteralmente « come un abisso essi (gli occhi dell'amata) posano innanzi a me » colla quale il Poeta volle forse raffigurare il fatto del durare costante della impressione visiva, pur dopo allontanato l'oggetto che ne ha colpiti, il che si avvera specialmente dopo la veduta di un precipizio, di un abisso e simili spettacoli sublimi e tremendi. Il Ceroni traduce enimmaticamente: *e mi par di contemplare una voragine*, confessando nella nota apposta a questo passo ch'egli stesso l'ha trovato *tanto quanto oscuro*. Il trad. franc. non ha capito il valore condizionale della frase ted. « Mache ich meine Augen zu ». Come io ecc. ed ha perciò suggerito al Monti un concetto sbagliato. Werther accenna qui al fatto naturale della riproduzione vivissima e

quasi presentanea di una passata impressione visiva, al semplice chiudere degli occhi, pensandovi.

Werther — Parte II (Lett. del 29 luglio).

No, no, via questo delirio! — Io possederla! Dio dei cieli, se tu mi avessi concessa la beatitudine di essere suo, tutta la mia esistenza sarebbe stata una perpetua orazione. Ma io non metterò la mano nelle tue ragioni: perdona a queste lagrime e a queste inutili brame.

Oh, ella mia moglie! S'io mi fossi stretta al cuore la più soave creatura che il sole abbia mai illuminata dall'alto.... un brivido terribile mi corre per l'ossa....

Monti (*Pensieri*, IV).

Torna, o delirio lusinghier, deh torna,
 Né così ratto abbandonarmi. Io dunque
 Suo sposo! ella mia sposa! Eterno Iddio,
 Di cui fu dono questo cor che avvampa,
 Se un tanto ben mi preparavi, io tutti
 Spesi gl'istanti in adorarti avrei.
 Non vo'lagnarmi, o giusto Iddio. Perdona
 Alle lagrime mie, perdona al cieco
 Desio che m'arde. Se fra queste braccia
 Dato mi fosse un sol momento stringere....
 Se questi labbri su quei labbri.... Ahi, misero!
 Ahi! che al solo pensarlo entro le vene
 Di foco un fiume mi trabocca, e tutti
 Tremano i polsi combattuti e l'ossa!

« Ich-ihr Mann! » Come vivamente ci riscuote questa esclamazione nelle parole del Monti: « *Io.... suo sposo! ella mia sposa!* » e come pesante e prosaica ci riesce la frase « *Io possederla* » che sembra tolta, al frasario del Segretario galante! « O Gott, der du mich machtest ». Il traduttore dà qui di frego a questo eloquentissimo inciso (o Dio, tu che mi hai dato la vita!), che il Monti bravamente riproduce, con un'en-

fasi un po' troppo vibrata, ma pur sempre di bellissimo effetto. L'*adorazione* credo qui più appropriata a tradurre il Goethiano « anhaltendes Gebet » che non l'*orazione*. Bene nella vers. franc.: *une adoration continuelle!* Questo tratto, a dirla di passaggio, ci rappresenta il sublime della passione in modo inarrivabile! Le lettere dell'Ortis non hanno nulla che gli si possa paragonare. L'amore messo in bilancia colla più pura e sincera esaltazione del sentimento religioso! Possedere Carlotta e adorare Iddio! « Ich will nicht rechten » (io non voglio venir a litigio, far rimostanze: *je ne veux point plaider*). È la frase pronunciata da Giobbe, pur ardita e terribile nella rassegnazione! Dal Monti è attenuata nel *non vo' lagnarmi*: ma dal traduttore è addirittura manomessa, colla locuzione stitacchiata: *non metterò mano nelle tue ragioni*. Il Ceroni ha creduto di rammendare, sopprimendo la figura della ripetizione (*verzeihe mir diese Thränen, verzeihe mir meine vergeblichen Wünsche!*), che il Monti ha scrupolosamente rispettata, persuaso che la buona retorica abbia in natura le sue ragioni vere e profonde come la buona logica. Nella vers. franc.: *Pardonne moi ces larmes, pardonne moi mes inutiles desirs*.

Werther — Parte I (Lett. del 30 agosto).

Sciagurato! Non sei tu pazzo? Non vai tu ingannando te stesso? A che questa forsennata passione che mai non ha fine?

Il mio labbro non ha più preci — se non quelle ch'io rivolgo a lei! Nessuna forma si offre più alla mia immaginazione, che non sia l'immagine sua; il mondo non esiste più per me, se non perché ella v'esiste.

Monti (*Pensieri*, VI).

Ahi sconsigliato! ah! forsennato! e dove,
 Dove son tratto dal furor di questo
 Tremendo affetto? In lei sepolto, in lei
 Sola è sepolto il mio pensier. Quest'occhi
 Altro non veggon che sua dolce immago;
 Altro nel core risonar non sento
 Che l'amato suo nome, e tutto apparmi,
 Se lei ne traggi l'universo estinto.

« Was soll...? » importa « che fine avrà, dove riuscirà? » il che è molto bene espresso nel *dove son tratto?* e nella vers. franc. *Ou te conduira.* — Ma poco o punto si riscontra nell'*a che...?* del Ceroni. *Che mai non ha fine* non rende affatto il senso di « endlose », che qui significa, secondo il valore etimologico del vocabolo, « senza scopo, priva di fine; inutile.... » Il Monti volle sopprimere questo aggettivo, come se il *furor* comprendesse la doppia qualificazione data a tale passione, di essere, cioè, violenta e mancante di scopo (diese tobende, endlose Leidenschaft). « Gebet » in questo luogo, e usato al singolare, significa qualche cosa di molto più intimo e solenne, che non siano le *preci*. — Il *pensiero* del Monti *sepolto in lei*, non è poi tanto lontano dal concetto del Goethe, come, a prima vista, parrebbe. Qui si tratta di quell'atto di omaggio, e di riverenza che si tributa ad un essere creduto di natura superiore e che si domanda più propriamente adorazione.

Werther — Parte I (Contin. della Lett. prec.).

Quand'io mi sono assiso vicino a lei, le due le tre ore sovente, e mi sono deliziato nelle sue forme leggiadre, nei suoi modi, nella celeste espressione delle sue parole, e i miei sensi, grado a grado, si son venuti esaltando, e mi s'abbuiano

le pupille, e l'orecchio appena distingue confusamente i suoni e mi afferra le fauci una pressura, come il masnadiero cui stringe sul palco l'orrido nodo — e il mio cuore batte a palpiti di febbre, e anela un pugno d'aria, per sedare l'angoscia inesprimibile, io in quei momenti non so più se viva!

Monti (*Pensieri*, VII).

Ma che? sederle al fianco; e de'suoi sguardi,
De' suoi sorrisi, de'suoi dolci accenti
Pascere l'anima ingorda, e sí dappresso
Farmi al suo labbro, che sul labbro mio
Giungerne io senta il tepido respiro....
Ahi! parmi allor che un folgore mi corra
Per gli attoniti sensi. Innanzi al ciglio
Una nube si stende, entro la gola
Van soffocate le parole, e sembra
Che di foco una man la stringa e chiuda.
Allor mi batte in fiera guisa il core:
E per dar vento all'inflammato petto,
Più lunghi e cupi dall'aperta bocca
Esalano i sospiri

Il Monti riproduce assai fedelmente il « mich geweidet habe » coll'immagine del *pascere l'anima*, riflessa dal franc. *repâitre mes yeux de ses graces* ecc., (più assai espressiva che il lezioso *deliziarsi* del Ceroni), ma però, tutta la malia amorosa riponendo negli sguardi e nei sorrisi non mette in rilievo le attrattive della giovine amata, che nel testo sono così ben distinte (an ihrer Gestalt, an ihrem Betragen). Accade appena di avvertire la grande somiglianza che questo bozzetto del Goethe ha col notissimo sublime frammento di Saffo. È poi strano l'errore commesso dal traduttore italiano, per mala intelligenza della frase tedesca. Il testo dice: « und es mich an der Gurgel fasst, wie ein Meuchelmörder » che suona letteralmente « e mi stringe la gola, come se fosse un assassino ». Pare

impossibile che il Ceroni non abbia avvertita la sconvenienza del paragone che il Werther farebbe di sé stesso con un assassino; e che anzi, compiaciutosi di tal paragone, lo abbia svolto colle circostanze del palco e dell'*orrido nodo*! Sebbene il Monti qui abbia sacrificato il concetto del Goethe al classicismo ingentilito, abborrente da così fatte immagini, un po' troppo crude, ma pur calzanti ed espressive, tuttavia con quella *mano di foco* che stringe e chiude la gola ci offre una immagine senza confronto più naturale, più adeguata, più Goethiana, che non quell'*orrido* laccio che dà la stretta *al masnadiero*! « Dann mein Herz, in wilden Schlägen, den bedrängten Sinnen Luft zu machen sucht ». Vegga il lettore con quanta evidenza e compitezza il Monti renda qui la frase tedesca, manomessa e strozzata dal traduttore, per far posto a quella lambiccatura del *cuore che batte a palpiti ed anela un pugno d'aria* (!). Il poeta italiano abbellì, traducendo, la frase del trad. franc.: *alors mon coeur bat d'une étrange manière, pour donner de l'air à mes sens suffoqués*.

Werther — Parte III (12 Dicembre).

E allorché continuavano a mareggiare sotto a' miei occhi le onde, un brivido mi corse per l'anima — e poi un desiderio feroce. Io mi stava sul ciglio dell'abisso; e anelava di capovolgermi nella voragine — e mi pareva voluttà il poter rovesciarvi tutti i miei guai, tutte le mie torture — e rotolare nel muggito di quelle acque ad altro porto! Oh, amico! e avere il piede confitto al suolo, e non poter terminare una volta questo insoffribile martirio! — Ah! l'ora non è piena tutta — lo sento.

Monti (*A Sigismondo Chigi*, vv. 181-197).

All' orlo

D'un abisso mi spingo: a riguardarlo
Si rizzano le chiome, e il piè s'arretra.
A poco a poco quel terror poi cede;
E un pensiero sottentra, ed un desio;
Disperato desio. Ritto su i piedi
Stommi, ed allargo le tremanti braccia,
Inclinandomi verso la voragò.
L'occhio guarda laggiuso, e il cor respira:
E immaginando nel pensier mi perdo
Di gittarmi là dentro, onde a' miei mali
Por termine, e nei vortici travolto
Romoreggiar del profondo torrente.
Codardo! ancora non osai dall'alto
Staccar l'incerto piede, e coraggioso
In giù col capo rovesciarmi. Ancora
Al suo fin non è giunta la mia polve.

Chi non avesse innanzi il testo originale si avviserebbe di certo, col confronto della traduzione, che il Monti abbia molto ampliata la descrizione, immaginando le circostanze che suscitano repentinamente nel disperato amante il pensiero del suicidio. La cosa invece va tutta all'opposto. Il traduttore ci rende scorciato e sbiadito il quadro poetico ritratto dal Goethe, mentre il poeta imitatore ce lo riproduce fedelmente e integralmente, comunque abbia qua e là, secondo il suo vezzo, caricato un po' troppo le tinte. È pur da notare che, avendo il Monti ricucito questo brano con quello della lettera del 30 Agosto (Parte I), ha omissa la circostanza della uscita del misero innamorato verso il luogo dell'inondazione, e del fiume cresciuto e fluttuante rumorosamente sotto ai suoi piedi (und vor mir hinaus die Fluth), onde gli venne rappresentato come fortuito il suo capitare all'orlo di *un abisso*. Citerò qui la versione francese, per mostrare come sulla sua

traccia fedele il poeta italiano abbia saputo ormeggiare felicemente i concetti del poeta tedesco. « Alors je me sentois saisi d'horreur; puis bientôt un desir.... Hélas! je me tenois debout, les bras étendus devant l'abyme; et je respirois en regardant en bas, et je me perdois dans la joie indicible que j'aurois eue à me précipiter dans le torrent, pour terminer mes tourments et mes souffrances, à m'élancer, à bruire comme les flots. Hélas! tu n'eus pas la force de lever le pied et de finir tous tes maux.... Mon sablier n'est pas encore à sa fin.... Je le sens ». Veggasi quanti tratti di mirabile efficacia descrittiva il Ceroni ha cancellati o sciupati nella sua traduzione! *Stava sul ciglio dell'abisso* non risponde allo *stand gegen*, che si rispecchia benissimo nel *je me tenois debout*. Non vi è tradotto affatto *mit offnen Armen*, né *athmete hinab* (dove il *respirare* è reale e sensibile, non già metaforico, e il *laggiù* è ben più espressivo che *nella voragine*! Il *verlor mich in der Wonne* è troppo affievolito e malamente stemperato nel *mi pareva voluttà*. Il traduttore vi ha aggiunto di suo il concetto stravagante del *rotolare ad altro porto*, ed ha soppressa l'immagine così poeticamente bella e terribile del corpo del suicida rumoreggiante (*brausend*) coi flutti ond'è travolto. Ed ha sostituito all'apostrofe tutta spontanea e naturale: *O! und vermochtest du nicht* (Hélas! tu.... *Codardo! e non osai...*) il grave e freddo epifonema: *E avere il piede....* Ma peggior peccato del nostro traduttore e che rivela in lui grande mancanza di senso poetico si è il non aver egli compreso la forza di quel *den Fuss vom Boden zu heben vermochtest du nicht!* non ha compreso come in queste parole sia rappresentata quella risoluzione istantanea, onde si compie il suicidio, la quale dipende da una menoma addizione

di forza volitiva, da un moto impercettibile e quasi fortuito dell'animo. « Alzare il piede e... finire d'un tratto tutti i dolori! » Ecco il gran pensiero tentatore, l'attrattiva formidabile della morte volontariamente cercata. Molto bene l'ha espresso il Monti, sebbene, rimettendoci un poco d'energia, abbia dato troppo lustro alla frase coi suoi epiteti esornativi (*incerto* piede — *coraggioso* rovesciarmi). L'immagine della *polve*, che a prima vista può sembrare impropria ed oscura (ove per *polve* s'intenda la vita corporea di chi parla) tolse evidentemente il Monti dalla clessidra (mon sablier) del traduttore francese, che sostituì un traslato ad un altro (Meine Uhr ist noch nicht ausgelaufen). Non bene coglie nel segno la frase ambigua « l'ora non è piena » (?). Werther esprime qui l'ultima dubbiezza od esitanza che precede di poco e quasi prenunzia il proponimento fermo e in tutto cosciente del suicidio (Lettera del 20 Dicembre).

Werther — Parte III (Frammento di lettera scritta dopo le undici).

Tutto è silenzio intorno a me, e la mia anima è tranquilla.... Io mi affaccio alla finestra e scerno ancora alcune rade stelle per mezzo alle nuvole tempestose, che si accavallano e fuggono pei cieli. No, voi non cadrete o stelle! l'eterno vigila su di voi. Veggo la costellazione dell'Orsa, che mi è la più cara degli astri. Quand'io mi partiva, la notte, da te, io la vedeva sempre accennarmi dall'alto. Con quale ebbrezza non l'ho salutata sovente ed alzato le mani verso di lei, come a testimonio sacro della mia felicità?

Monti (*Pensieri*, VIII).

Alta è la notte, ed in profonda calma
Dorme il mondo sepolto; e in un con esso
Par la procella del mio cor sopita.

Io balzo fuori dalle piume, e guardo;
 E traverso alle nubi che del vento
 Squarcia e sospinge l'iracondo soffio,
 Veggo del ciel per gl'interrotti campi
 Qua e là deserte scintillar le stelle.
 Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque,
 E verrà tempo che da voi l'Eterno
 Ritiri il guardo e tanti soli estingua?
 E tu pur anche coll'infranto carro
 Rovesciato cadrai, tardo Boote,
 Tu degli artici lumi il più gentile?
 Deh! perché mai la fronte or mi discopri,
 E la beata notte mi rimembri
 Che al casto fianco dall'amica assiso
 A'suoi begli occhi t'insegnai col dito!...

« Eizelne Sterne » non significa altrimenti « *alcune stelle* » ma bensì le stelle, in generale, che si vedevano *solitarie* (o *deserte* come dice il Monti) nel firmamento. Nella vers. franc.: *je vois les étoiles briller isolées au travers de nuages orageux qui fuient...* Il Monti sostituisce alla negazione l'interrogazione. Ma il pensiero, e il dubbio sulla caducità delle stelle è tutto Goethiano. Nel testo originale le stelle l'Eterno se le *porta in cuore* (der Ewige auch an seinem Herzen), laddove nella versione del Ceroni *vigila* soltanto su di esse, e nella poesia del Monti le custodisce col *guardo*. La costellazione del *Carro* è designata dal Monti col suo nome greco, laddove nell'originale è indicata semplicemente col suo nome popolare. *Che mi è la più cara* è una delle tante inesattezze del traduttore. Werther dice espressamente che il Carro è il più amabile degli astri (des Wagens, des liebsten unter allen Gestirnen) appunto come lo apostrofa gentilmente il Monti, non già che sia il più caro a lui. È pur probabile questo passo del Monti e del Goethe abbia suggerito al Leopardi l'apostrofe: « Vaghe stelle

dell'Orsa ». Il Monti aggiunge qui del suo la indicazione che l'amato ne fa all'amata, quasi a rendere drammatica quella *testimonianza* che nel testo originale figura piú naturalmente come una pura fantasia del giovane innamorato!

Werther — Parte III (Frammento che comincia colle parole « Zum letzten Male »).

.... Ogni cosa passa quaggiú, ma tutta una eternità non potrebbe estinguere la fiamma di quella vita che ieri io ho succhiata dalle tue labbra, e or che ti scrivo m'inonda deliziosamente ogni fibra.... No, io non mi dissolverò nel nulla.... Celeste voluttà, che m'ha trafuso nel cuore un balsamo perenne, la gagliardia d'un'altra vita! Da quell'istante tu mi appartieni, io sono tuo. Io vo dal Padre mio e tuo, ed Egli mi consolerà finché tu venga, e volerò allora incontro a te e ti stringerò al mio cuore, e abiteremo insieme al cospetto dell'Essere infinito, in perpetuo abbracciamento.

Monti (*Pensieri*, X).

Tutto père quaggiú. Divora il tempo
 L'opre i pensieri....
 Ma non l'intera eternità potrà
 Spegner la fiamma, che non polsi e vene,
 Ma la sostanza spirital n'accese;
 Fiamma immortal, perché immortal lo spirito
 Entro cui vive e di cui vive e cresce....
 Cesserà il cuor di palpitarmi in petto,....
 Ma incorruttibil dal corporeo fango,
 Come raggio dall'onda, emergeranne
 L'amoroso pensier, che tante in seno
 Faville mi destò tanti sospiri.
 Poiché dunque n'avrà pietoso il fato
 Della spoglia terrena ambo già sciolti,....
 Noi rivedremci, o mio perduto bene,....
 Né d'uomo tirannia né di fortuna
 Franger potranno o indebolir quel nodo
 Che le nostre congiunse alme fedeli.

Il Monti esclude ogni allusione ai fatti raccontati nel romanzo, epperò tace la causa sensibile e prossima della *fiamma*, della quale, sulle vestigia del Goethe, descrive la vita gagliarda e immortale. Le ultime parole lasciate scritte dal giovine, disperatamente innamorato, sono press'a poco quelle con cui il Monti termina la sua poesia; parole di speranza nello Amore redivivo, potente e sicuro del suo avvenire, in seno all'Eternità. È però da notare come il poeta italiano abbia sostituito il *Fato pietoso*, al gran *Padre*, al *Padre consolatore* del poeta tedesco. Quel fare Iddio commiseratore dei travagli di due amanti, fautore delle loro invitte aspirazioni, vindice dei così detti diritti del cuore, e quel porre nella vita eterna e nella palingenesi celestiale la continuazione delle passioni terrene dovette sembrare al Monti una specie d'empietà, o certo, un pensiero contrario alla dottrina cattolica, epperò lo lasciò da parte: e poi, pensandoci sopra, s'indusse a variarlo nel modo che fece. Per contro, il Dio del poeta protestante e dei teologi razionalisti tedeschi, era un Dio così impersonale, così immedesimo colle leggi della Natura, che, ammessa la dottrina spiritualistica dell'immortalità dell'anima, poteva benissimo essere riguardato come padre assai indulgente e mallevadore dell'amore eterno, ed essere invocato con ardente fiducia da un amante che si uccide. Del resto il Monti, parlando nel poemetto in persona propria, dovette pure sopprimere ogni frase che accennasse ad un proposito fermo di suicidio! Però nella proclamazione dell'eternità e indissolubilità dell'amore, fondato sull'accordo e sul consenso scambievolmente delle anime, secondo che suona l'ultima parola di Werther, si chiude pure il componimento elegiaco del Monti. La distinzione tra la natura cor-

porea e transitoria e la spirituale ed eterna dell'amore viene espressa dal Werther in un passo di questa medesima Lettera frammentaria, con quelle parole, stupendamente stravaganti, « Alberto suo marito!... Oh, che importa alfine? Per questo mondo, sì... per questo mondo agli occhi del quale mi è pur colpa l'amarti... Ma tu ben mi appartieni in quell'altro.... dove ti precedo! »

Vattene adunque col tuo amore eterno, colla speranza nelle nozze celestiali colla tua Carlotta, misero Werther, ed accòppati! Bisogna bene che te ne vada di questo mondo, se vuoi affermare e consecrare solennemente la superiorità dei tuoi diritti su quelli del tuo rivale terrestre. Soltanto una fine tragica può impedire che un sentimento così spiritualmente e vanamente esaltato e ostinato, a non molto andare, si rilassi, cada sfinite e si risolva in commedia! Non vi ha dubbio che al parossismo frenetico, ond'è prodotta la catastrofe del suicidio per amore, molto contribuisca quell'illusione dello spirito, per cui l'amante raffigura l'amata come l'ideale di tutte le perfezioni, la donna unica, la creatura fatta per lui, il compimento della sua vita, il bene supremo e solo possibile della sua esistenza. È quindi una necessità patologica che il naturale sentimento dell'amore, concentrato in un solo oggetto, acuito, ringagliardito, eccitato in sommo grado dalla visione spirituale, che attira nella sua sfera e volge al suo intento tutte, per così dire, le facoltà morali ed intellettuali dell'amante, (onde il dramma amoroso trae il massimo interesse, come avviene nel Werther, dallo stesso nobile carattere e dalla mente elevata del protagonista), quando trovi un ostacolo insuperabile nei casi e negli ordini stabiliti della vita reale, esploda violento e determini il delirio e l'orgasmo della

disperazione. Il poeta che ritrasse al vero questa malattia o febbre mortale dell'anima deve averla provata e nello stesso tempo superata, trovando scampo nel mondo ideale dell'arte (come di sé attesta il Goethe nella sua autobiografia) che gli permise di raccogliersi e meditare sulla sofferta passione, senza più rimanerne avvinto e turbato, studiandola e rappresentandola obiettivamente come un fenomeno psicologico, una fatale illusione di cui egli divenne poi appieno consapevole. Per tal modo la concezione artistica, importando l'attenta e calma riflessione sopra sé stesso, diventa una vera medicina dell'anima. Nessuno meglio del Goethe seppe analizzare, ricercandone le fibre più ascose, codesta crisi morale che dimandasi sentimentalismo, facendo vedere di quali impressioni sensate e materiali s'intessa, senza che l'uomo se ne accorga, la trama dell'amore più spirituale e romanzesco; come veramente si accenda *nei polsi e nelle vene* quella fiamma, che poi, avvolgendo la *sostanza spiritale*, diventa indomabile, e consuma e distrugge, ad un tempo, nel suo empito, lo spirito ed il corpo. Di quale éscia si nutra l'affetto, sulla cui tempra pura ed eterea l'amante sentimentale, illudendo sé stesso, è tanto corrivo a giurare, ha mostrato l'autore del Werther con tratti finissimi, dove non sai che cosa sia più da ammirare, la verità reale o il decoro artistico della pittura, quali l'episodio del ballo, il fine della lettura dell'Ossian, le involontarie confessioni di alcune lettere (specialmente del 24 novembre e del 14 dicembre — Parte III).

Il Monti, sostituendo sé stesso alla persona del Werther, se ne appropriò i sentimenti, proclamando anch'esso i diritti imprescrittibili dell'amore corrisposto, contro la tirannia degli uomini e della fortuna; ma non badò che senza il suggello tragico del suicidio (al quale

egli certo non pensava) quell'aspettativa prolungata, vita natural durante, di rientrare nel possesso del *perduto bene*, quando il *fato* avrebbe sciolto ambedue dalla spoglia terrena, assumeva un carattere comicoserio, che la rassomigliava alle proteste degli amanti arcadi, disperati da burla e invocanti la morte per galanteria. Vero è che, sul fine degli *Sciolti*, il poeta insinua, in un certo modo ambiguo, l'intenzione del suicidio, dovendo invitare l'amico superstite, colle parole stesse del Werther, che venisse talvolta *verso la sera, salendo l'erta del monte*, a piangere sulla sua tomba, *salutata dal sole morente*, mentre il *vento ne faceva tremolare le erbe* all'insopra cresciute (Werther. — Lettera del 21 dic. Parte III). Non poteva trovarsi in quella tomba negletta e solitaria in mezzo alla campagna e, s'intende, sconosciuta, se non chi si fosse suicidato. Ma il Monti non si spiega chiaramente, e lascia che il lettore s'immagini come avrebbe potuto anche succedere altrimenti l'*acerbo caso*; sebbene si dica e si creda generalmente che di tali dolori non si muore. Rimuove poi del tutto tale intenzione dal Pensiero finale (X), dove sarebbe molto opportunamente intervenuta, come ispirata e giustificata dall'idea dell'eternità e della palingenesi spirituale dell'amore terreno.

Che gli *Sciolti* al Chigi ed i *Pensieri d'amore*, pubblicati nel 1783, abbiano un fondo di realtà, sieno cioè stati ispirati al Monti dalla giovanetta fiorentina di cui verso quel tempo era fervidamente innamorato, fu voluto dimostrare da L. A. Ferrai (nel *Giornale storico della Letteratura italiana*, Vol. V, pag. 370, e Vol. VIII, pag. 259), il quale si avvisò di scorgere nei due componimenti « tutta la storia di quell'amore contrastato ». Bene gli argomentò contro il Gnoli (*Fanfulla della Domenica*, An. VII, num. 31) che il fatto dell'avere il

Monti imitato palesemente il Werther, così negli Sciolti come nei Pensieri, escludeva senz'altro l'ispirazione e il supposto fondamento reale di quella poesia. Poteva rimanere qualche dubbio sulla misura e sul modo dell'imitazione, la quale poteva essere tale, come rincalzò il Ferrai, da lasciar luogo a quella *originalità vigorosa di pensiero e di forma* da lui ammirata in quel carme lirico elegiaco, e che può benissimo accordarsi colla fedele imitazione di alcuni concetti poetici ondechessia derivati. Poeti originali, antichi e moderni, hanno riportato nei loro versi, non pure sentenze e immagini isolate, ma tratti notevoli delle poesie altrui. Veramente il lavoro dell'imitazione s'intreccia e si confonde talvolta nell'opera d'arte per siffatto modo con quello dell'invenzione, che non vi è alcuna buona ragione di togliere il merito dovuto a questo, perché vi si trovino parecchi e manifesti indizi di quello. Una conclusione di questo genere non può uscire se non da una analisi particolareggiata dell'opera o del componimento su cui verte la questione. Il Ferrai aveva ogni ragione di fare le sue riserve, in questo senso. Ma si affrettò troppo a concludere, contento ai pochi cenni dati dal Carducci e dallo Zumbini, sulle somiglianze di quella poesia del Monti col Werther, che, « dimostrata la realtà dell'innamoramento del Monti, cui si allude in quei versi, cada ogni supposizione che essi sieno una pura imitazione del Werther ».

Ora si è veduto e, direi, toccato con mano, che quanto vi ha di più bello e più vivo nelle immagini, e di più delicato e profondo quanto ai concetti, così nei Pensieri come negli Sciolti (dai quali il Ferrai esclude ogni qualsiasi imitazione), il Monti l'ha derivato pressoché tutto dal romanzo del Goethe; talché, tenuto conto delle amplificazioni e variazioni rettoriche

e delle ovvie transizioni tra pensiero e pensiero, è ben poco, anzi pochissimo, quello che rimane di suo! Chi volesse estrarne tutto quello che è propriamente goethiano, finirebbe per ricopiare pressoché tutta la poesia. E dove il Ferrai ha creduto di scorgere un motivo poetico nuovo, cavatone fuori dal Monti, ad esempio nel passo « Oh! come del pensier batte alle porte » ecc. non è stato altro, come si è veduto al suo luogo, che la ripetizione fatta dal Monti di uno sbaglio della traduzione. Infatti quel *chiudere i rai per non mirare* una immagine che si tiene impressa nella mente è un concetto al tutto sbagliato, poiché di tale atto nasce un effetto perfettamente contrario a quello cercato dal poeta; senza dire che l'effetto medesimo non può essere cercato dall'amante così deliberatamente e con tanto sforzo. — Dalla contemporaneità dell'amore del Monti per la giovane fiorentina colla pubblicazione degli Sciolti e dei Pensieri (sulla quale il Gnoli pur solleva dei forti dubbi) non si può dunque inferire alcun necessario rapporto tra l'uno e l'altro fatto. Può darsi che il nome dell'amata Carlotta abbia ricordato al Monti la Carlotta del Werther e indicatogli il libro dove ispirarsi, per fare dei versi eleganti sul suo amore disgraziato; ma il suo amore per lei non gli ha ispirato nulla di vivo e di originale, non gli ha *dettato dentro*, non gli ha suscitato nella mente quel mondo di fantasmi, onde ogni storia amorosa rimane visibilmente ritratta colle forme vive e varie in cui realmente si svolge. Come il giovane abate Monti abbia sentito l'amore, meglio assai che da questa poesia si apprende dalle sue Elegie, ricantanti i lamenti erotici ed i concettini dei poeti arcadi (il bosco solitario — l'orror solingo — la ninfa crudele — la nemica di cui s'invoca vendetta, e da cui s'implora pietà — il perfido

Nume — l'auretta messaggiera — la metamorfosi dell'amante....). La lettera del Monti alla Fantastici, in cui parla con tono pacato e quasi faceto degli affanni del suo cuore, ci rivela una passione ardente bensì, ma accoppiata alla riflessione dell'uomo positivo, il quale matura il *progetto* di *accomodare* con un buon matrimonio la sua *situazione*, di provvedere al proprio *riposo*, mercé l'aiuto dei suoi potenti e generosi amici, che spera d'*interessare nelle sue idee*. Altro che idee romanzesche! Considerata pertanto la cosa anche da questo aspetto non ne risulta alcun argomento in favore dell'ispirazione originaria, che, al comporre la poesia in questione, il Monti abbia attinto dal suo intimo sentimento, in alcun momento veramente critico e tempestoso della sua vita.

BIBLIOTECA CRITICA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA

DA

FRANCESCO TORRACA



IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

—

1897

VINCENZO DE AMICIS

L'IMITAZIONE LATINA

NELLA

COMMEDIA ITALIANA

DEL XVI SECOLO

Nuova edizione riveduta dall'autore



IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

1897

PROPRIETÀ LETTERARIA

Firenze — Tip. G. Carnesecchi e Figli.

PARTE PRIMA

I. Un fatto assai strano ci si offre nella storia del nostro teatro: che l'Italia, malgrado il numero quasi infinito di commedie, specialmente del 500, malgrado la celebrità di alcune, ed il merito letterario degli autori, non può dire di avere un teatro nazionale ed originale: e laddove si è segnalata sopra tutte le nazioni moderne negli altri generi letterari, è rimasta loro assai inferiore nel genere drammatico. Un teatro può chiamarsi veramente nazionale, quando le opere drammatiche portino viva impronta del carattere particolare della nazione, ed abbiano forma speciale e propria che le distingua da tutte le altre. Invero, quando diciamo teatro inglese o teatro spagnuolo, sappiamo benissimo quello che vogliamo dire: noi indichiamo una forma particolare che ha preso la commedia in ciascuna di queste nazioni. La diversa indole ed il genio di ciascun popolo si è rivelato in questo genere letterario e vi ha lasciato il proprio suggello. La forma che il dramma ha preso in Ispagna non poteva nascere se non in codesto paese, tanto essa è connaturale all'indole ed al carattere di quel popolo. Ed infatti il dramma spagnuolo ha tutte le qualità di quella stirpe: è passionato, ardente, enfatico, perfin ridicolo

alle volte nell'espressione dei sentimenti; i suoi personaggi reali o fantastici, uomini, angeli o demoni sono tutti *caballeros*, se non *grandezze*; i sentimenti e i fatti predominanti sono appunto quelli che predominano nel popolo spagnuolo: l'onore, la religione e l'intrigo amoroso. L'immaginazione, l'entusiasmo sono i mezzi d'azione degli autori comici spagnuoli, e la lirica è la loro forma di linguaggio più ordinaria. La commedia di carattere è quasi sconosciuta all'antico teatro spagnuolo; vi prevale invece la commedia d'intrigo o di galanteria, la commedia di *cappa e spada*. In Inghilterra per contrario la commedia è essenzialmente fondata nello svolgimento dei caratteri. Il senno pratico degl'Inglesi si rivela nella loro arte drammatica: quel popolo freddo, ragionatore ed osservatore per natura, rappresenta nella commedia i sentimenti profondi, e scolpisce i grandi caratteri. Se si legge una commedia di cui s'ignori la patria, facilmente si riconosce se sia inglese o spagnuola.

Le commedie italiane del xvi secolo non costituiscono un teatro veramente italiano, con qualità sue proprie e caratteristiche che lo distinguano da tutti gli altri, ed in cui il genio nazionale, l'indole propria degli italiani si mostrino evidenti. Queste commedie non furono mai popolari, e vennero ben presto dimenticate: né ora sono lette da altri che dagli eruditi, laddove le commedie dello Shakespeare e del Calderon sono tuttora vive nella mente dei popoli.

II. Eppure in Italia prima che altrove risorse la buona commedia: e quando in Francia la *Confrérie de la Passion*, coi suoi *misteri*, ed i *Clercs de la Bazoche* con le loro *moralités* e *farces*, e *les Enfants sans souci* con le loro *sotises* porgevano l'unico sollazzo drammatico, ed in Inghilterra e Spagna erano

in vigore i *miracles* e gli *autos sacramentales* nella loro forma ancor rozza e primitiva, in Italia v'era un numero infinito di autori drammatici che scrivevano secondo le regole dell'arte, erano già nate la *Mandragora*, la *Calandria* e tutte le commedie dell'Ariosto. Ed invero quando in Francia si cominciarono a scrivere commedie regolari, s'imitarono, si tradussero commedie italiane.

I *Suppositi* dell'Ariosto furono infatti tradotti nel 1545 da Jacques Bourgeois, nel 1552 da Jean-Pierre de Mesmes, e nel 1594 dal Godard. Il *Negromante* fu tradotto nel 1568 da Jean de la Taille. Il Larivey¹ del *Ragazzo* del Dolce fece le *Laquais*, e della commedia l'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, *les Esprits*: della *Gelosia* del Lasca le *Morfondu*: degl' *Inganni* del Secchi, *les Tromperies*. I suoi *Jaloux* sono i *Gelosi* di Vincenzo Gabbiani, *les Écoliers* e la *Constance* sono la *Zecca* e la *Costanza* di Girolamo Razzi.

I comici italiani erano tenuti nella stessa stima, che i greci e latini. Charles Estienne nel 1543 indirizzò al Delfino (che fu poi Enrico II) una *epître déclarative de la manière que tenaient les anciens tant à la composition que jeu et appareil de leurs comédies*, nella quale egli fa voto che la Francia abbia anche essa a possedere una commedia regolare in luogo delle *moralités*, *farces* e *sotises* allora in voga, e come modello offre una commedia italiana, *Il Sacrificio* degl'intronati di Siena, da lui tradotta. — « Je veux, dice egli, vous donner à connaitre la grace, que les anciens eurent à bailler récréation en leurs

¹ [Questo Larivey o La Rivey o l'Arrivey era figlio d'un Giunti di Lione e francesizzò a quel modo il suo nome paterno. V. D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia*, II, 272, nota 1].

comédies; car de ce, Monseigneur, je vous veux ascertainer, que cette présente comédie, jaçoit que des anciens n'ait été faite, mais de bons et modernes esprits Sénois, studieux de toute antiquité et honnêteté, faisant de leur langage tuscan une profession et académie, qu'ils nomment *Intronati*, toutefois en lisant, j'espère, que la trouverez tellé que, si *Terence même l'eut composé en italien*, à peine mieux l'eut-il su dicter, inventer, ou se déduire », ¹

Jean de la Taille, uno dei primi comici francesi, vissuto verso il 1560, presentando una sua commedia intitolata *les Corrivaux*, dice che non è né una *farsa*, né una *moralità*, ma è fatta *au patron*, *à la mode et au portrait des anciens Grecs, Latins et de quelques nouveaux Italiens*. Ed a coloro, che pretendevano non si potere essere uomo di qualità ed autore drammatico, egli risponde: « qu'ils ne savent ce que c'est une comédie faite selon l'art, et qu'on en joue bien rarement en France de telle sort, d'autant que les Plautes, les Terences et les *Arioste*^y sont rares, lesquels bien que fussent grands personnages, n'ont dédaigné de faire tels jeux ». ² La musa, dice egli, in alcuni versi latini, m'insegnò dapprima a cantare le avventure tragiche dei re, poi m'insegnò l'osservazione dei costumi popolari:

Ludere sed populi mores dedit illa, Menandrum
Dumque poetam Afrum, teque *Arioste*, sequor.

In un altro luogo egli si propone apertamente di imitare l'Italia, e di perfezionarsi *au paragon d'icelle*:

¹ EMILE CHASLES, *La comédie en France au XVI^e siècle*, p. 45.

² CHASLES, id. pag. 90.

e così si potrà, dice egli, *bannir du royaume telles badineries et sottises qui, comme amères épiceries, ne font que corrompre le goût de notre langue*. E non solo s'imitarono e tradussero commedie italiane, ma si chiamarono in Francia le compagnie drammatiche italiane. « De même que nous eûmes, dice lo Chasles, des reines, des favoris et des ministres étrangers, nous vîmes arriver, portant le masque et parlant la langue de leurs pays, des florentins, qui nous enseignèrent un idiome nouveau. Ce n'était plus la littérature italienne qui influait sur la nôtre, c'était l'Italie elle même qui s'emparait de la France ».¹ Il 27 Settembre del 1548 festeggiandosi in Lione l'ingresso di Arrigo II e Caterina dei Medici, vi si recitò la Calandria del Bibbiena da comedianti italiani, chiamati a bella posta con regalo di 800 doppie.

In Inghilterra eziandio, il Gascoigne traduceva e faceva rappresentare nel 1566 i *Suppositi* dell'Ariosto: e da questa commedia è preso l'intrigo d'amore della commedia dello Shakespeare *The taming of the shrew* — *il domatore della donna bisbetica*.

Anche nella Spagna gli autori comici più originali studiarono ed imitarono qualche volta i poeti italiani, l'Ariosto, il Machiavelli etc. Lope de Vega incominciò la sua carriera drammatica coll'imitare i drammi pastorali degl'Italiani, e sul loro modello scrisse e fece rappresentare la sua commedia *Jacinta*. Imitatore degl'italiani in parecchie commedie fu Lope de Rueda; e i suoi *Inganni* rappresentati nel 1556, sono copia fedele della commedia italiana *Gl' Ingannati o il Sacrificio degl' Intronati* recitata nei giuochi del Carnevale in Siena l'anno 1531 e stampata nel 1538. Nel

¹ CHASLES, id. pag. 12.

1548 in Valladolid, in occasione del matrimonio dell'infante Donna Maria figlia di Carlo V con l'Arciduca Massimiliano, fu rappresentata in lingua originale una commedia dell'Ariosto.

L'amore delle rappresentazioni drammatiche in Italia era generalmente diffuso. nel xv e xvi secolo: e ci narra Pietro Aretino¹ che i poeti Molza e Toluemei scrissero una commedia, per farla recitare ai cuochi, domestici, e stallieri del Cardinale Ippolito d'Este, i quali fecero così bene le loro parti, che tutta Roma accorreva ad ascoltarli, e la folla era così grande, che ad evitare tumulti si dovevano mettere guardie alle porte. In ogni città d'Italia sorgevano intanto accademie, che promotevano la cultura dell'arte drammatica, e s'innalzavano teatri con grande magnificenza.²

III. Ma perché dunque, malgrado questa celebrità del teatro italiano anche presso le altre nazioni, e l'amore degl'Italiani per le rappresentazioni drammatiche, non sorse in Italia nel xvi secolo un teatro comico nazionale ed originale?

Diverse cagioni si pongono avanti per ispiegare questo fatto, ed alcuni son giunti perfino a negare agl'italiani ingegno drammatico e spirito comico.

Il primo critico di qualche autorità che abbia espressa quest'opinione, è stato lo Schlegel; ma per quanto io stimi l'ingegno e la dottrina del critico tedesco, non posso in alcun modo piegare al suo giudizio: e non già per malinteso orgoglio nazionale. « È molto notabile, egli dice,³ il vedere come gli abita-

¹ *Ragionamenti*, Parte II.^a

² TIRABOSCHI, Tomo VII, parte 3^a.

³ *Storia della Letteratura Drammatica*. Lez. VIII, traduz. di G. Gherardini.

tori dell'Italia non abbiano avuto giammai vero talento drammatico, doveché sempre si sono segnalati singolarmente in un genere di farse allegrissime, comeché alquanto volgari, nelle quali essi accompagnano con gesti buffoneschi, discorsi e canti improvvisati ». Ora non mi pare punto giusto il negare ingegno drammatico agl'italiani, perché le loro sole opere originali nell'arte drammatica sieno farse burlesche. Queste farse non hanno certamente gran valore d'arte, ma pur racchiudono i germi d'una forma originale: e quindi, anziché dare agl'italiani patente d'inettitudine alla forma drammatica, sarebbe stato più giusto ricercare le cagioni per cui questi germi non poterono svolgersi. I *misteri*, le *moralità*, gli *autos* del Medio Evo non sono gran fatto migliori dei mimi, delle atellane, delle commedie dell'arte: e pure da essi nacque il dramma dello Shakespeare, di Lope de Vega, di Calderon della Barca; e se ciò non avvenne in Italia, non fu per mancanza d'ingegno drammatico negl'italiani, ma per altre cagioni che fa d'uopo ricercare. Ed invero mi pare cosa assurda il negare ingegno drammatico e spirito comico alla patria del Boccaccio, del Machiavelli, dell'Ariosto, dell'Aretino, del Berni, del Lippi, del Tassoni, del Pananti, del Giusti. « Quiconque a assisté, dice l'Hillebrand,¹ aux pièces improvisées que l'on voit partout encore dans la péninsule, n'ignore pas que le talent de la mise en scène y est aussi répandu que celui de la mimique, et que le plus vulgaire des acteurs y a le don inné du jeu dramatique ». Ed il presidente De Brosses scriveva nel 1740: « La nation est vraiment comédien-

¹ *Études historiques et littéraires. Tom. I. Études italiennes.* Paris, Franck 1868.

ne; même parmi les gens du monde dans la conversation il y a un feu qui ne se trouve pas chez nous, qui passons pour être si vifs ». ¹ E Cirano de Bergerac, il quale nel suo *Pédant joué* ha imitato il *Candelaio* di Giordano Bruno, confessando egli stesso la superiorità del comico italiano, soggiunge: gl'italiani recitano la commedia in sul nascere e se un italiano è nato gemello, non metterei pegno che non abbia fatto il comico nell'alvo materno. ² E lo stesso Schlegel parlando delle commedie dell'arte dice, che in Italia *l'estro comico, la vivacità dell'immaginazione ed un cotal garbo nella stessa buffoneria, sono doni quasi universali*. ³ E questo solo fatto delle *comedie dell'arte*, le quali tanto favore ebbero oltre Alpe, e che non erano punto scritte ma affidate al solo estro comico ed all'immaginazione degli attori, doveva rendere lo Schlegel assai più guardingo nel pronunziare un giudizio così reciso sull'ingegno drammatico degli italiani. Una prova anche della naturale e schietta propensione fino nelle classi meno colte del popolo italiano al componimento teatrale ed alle illusioni della scena, l'abbiamo nei *Maggi*, simili per la forma alle *sacre rappresentazioni*, che vengono recitati tuttora nel contado toscano e scritti per la maggior parte da persone non dotte. ⁴

¹ DE BROSSES, *Lettres sur l'Italie*.

² [V. EUGENIO CAMERINI, *I precursori del Goldoni. Giordano Bruno*. Ed il Montaigne, parlando delle commedie italiane, dice: « Il m'est souvent tombé en fantaisie de faire des comédies, ainsi que les Italiens qui y sont assez heureux.... Ils ont de quoi rire partout, il ne faut pas qu'ils se chatouillent »].

³ Lez. IX.

⁴ Vedi D'ANCONA, *La rappresentazione drammatica nel contado toscano. Nuova Antologia*, Settembre ed Ottobre 1869.

Per altra parte lo Schlegel mostra poca conoscenza della nostra letteratura drammatica. Confessa egli stesso di non aver letto la *Sofonisba* del Trissino, né la *Virginia* dell'Accolti, per le quali si riferisce alle critiche che ne hanno fatto altri autori: e pure su quelle egli giudica di tutta la tragedia italiana. Dei comici del 500 non ricorda altro che il Machiavelli, l'Ariosto, l'Aretino, e G. B. della Porta, e su tutto il teatro comico di quel secolo ha una sola pagina, in cui afferma che l'Ariosto *s' appropriò così alla cieca le idee degli antichi, che non poté lasciarci alcuna dipintura dei costumi in cui sia verità e vita*. Delle commedie del Machiavelli dice che appena si possono *chiamare opere teatrali, ed il loro intreccio rozza-mente ordito non produce alcun effetto drammatico*. Si potrebbe, secondo lui, dare alcuna lode a tali commedie, stimandole soltanto *quali imitazioni spiritose della vita comune e degl' idiomi popolareschi*. Ma quanto sia falso questo giudizio lo può vedere chiunque abbia letto le commedie dell'Ariosto e del Machiavelli, il cui valore drammatico viene ora generalmente riconosciuto.

IV. Altri scrittori poi sostengono che la cagione principale dell' inferiorità in cui è rimasto il teatro italiano del XVI secolo, si deve ricercare nelle condizioni civili e politiche dell'Italia in quel tempo; e questa tesi è sostenuta con molta dottrina ed acume dall' Hillebrand nei suoi *Études historiques et littéraires*, e nell' altro suo libro *Des conditions de la bonne comédie*.

La prima condizione della commedia, egli dice, è la vita pubblica nazionale. Tutti gli altri generi della letteratura possono arrivare ad un certo grado di perfezione mediante la teorica e lo sforzo, ma la com-

media è sempre il frutto spontaneo della vita pubblica. Per questa vita pubblica e nazionale, non era, un tempo, condizione indispensabile la libertà, e la forma del governo era anch'essa di minore importanza. Per contrario era ed è assolutamente necessario, perché si abbia vita pubblica e nazionale, che il governo sia popolare, rappresenti la nazione e s'identifichi con essa. Ma queste condizioni non bastano ancora, se non si riscontrino in certi momenti storici, e non sieno risultato di certi fatti precedenti. « I tempi più floridi per l'arte drammatica pare che non giungano se non quando un popolo abbia superato un'età pericolosa della sua vita, in cui grandi prove sieno state compiute mercé nobili e coraggiosi sforzi, in cui la nazione sia uscita trionfante da una lotta di vita e di morte, la quale le abbia dato coscienza, non solo della sua virtù e della sua grandezza, ma ancora dell'essere suo medesimo. Il tempo propizio pel teatro risponde dunque al momento supremo, in cui una nazione affermando sé stessa, giunge ad esprimere compiutamente la propria natura. Ma neanche ciò basta; questo spirito pubblico, quest'orgoglio di cui è pieno un popolo uscito più forte e più grande da gravi pericoli, non potrebbero ritrarsi nell'arte drammatica, se tutte le forze della nazione non fossero rappresentate in ciò che hanno di più alto e caratteristico, e non si raccogliessero sopra un unico punto, divenuto quasi il focolare della vita comune. È necessario allo sviluppo del teatro non solo l'unità, ma l'accentramento, e non pure nella vita politica, ma anche nella morale e sociale ». E questa opinione, l'Hillebrand la conferma con l'esempio delle quattro nazioni che ebbero teatro originale, cioè Grecia, Francia, Spagna, Inghilterra. In loro, egli dice, noi troviamo un teatro originale,

perché concorsero tutte le condizioni soprad dette, ladove quello si cercherebbe indarno in Italia ed in Germania, che di queste mancarono.

V. Io concordo del tutto coll'Hillebrand nel ritenere che queste condizioni civili e politiche da lui accennate, contribuiscano grandemente allo svolgersi non solo del teatro, ma della letteratura tutta quanta: bensì la sola loro mancanza non è la principale, né la più importante cagione dell'inferiorità in cui è rimasto il teatro italiano nel xvi secolo.

L'Italia non essendo politicamente nazione, non ebbe né poteva avere la commedia veramente nazionale, la commedia, in cui si riflettesse la vita di tutto il popolo italiano dalle Alpi all'Adriatico, e che fosse come lo specchio dei costumi, delle doti e dei vizii di tutto il popolo italiano. Però in ciascuno degli Stati, in cui era divisa l'Italia avrebbe potuto sorgere una commedia originale locale, ed avremmo potuto avere una commedia fiorentina, milanese, napoletana ec. Né in taluni di questi stati, quali ad esempio Firenze e Venezia, mancava nel xvi secolo alcuna delle condizioni civili e politiche favorevoli al teatro. V'erano spirito nazionale, vita pubblica, accordo tra governo e popolo (massime in Venezia), unità e centralità: e, quel che è più, la società vi era giunta ad un certo grado di coltura e di raffinamento, il che giova principalmente al poeta comico: giacché, dice l'Hillebrand, la società è l'elemento vitale della commedia, elemento sì fecondo e necessario che, in mancanza di genii, alcuni ingegni di secondo e terzo ordine riuscirono a creare, mercé di esso, non spregevoli commedie.

Firenze non si trovava certamente nel xvi secolo in condizioni pari a quelle in cui trovavasi Atene, quando vi fiorì la commedia *antica* con Aristofane, ma

simili assai a quelle in cui essa era, quando vi fiorì la *commedia nuova*, non meno nazionale dell'*antica*. Quando la *commedia nuova* sorse, Atene non era più quale al tempo di Pericle, ma le cose si erano del tutto cambiate. Dopo la battaglia di Cheronea e la guerra di Lamia, essa avea perduta la libertà e la grandezza politica. Alessandro avea compita l'opera di Filippo, ed Antipatro avea affermato l'opera d'Alessandro. Un governo aristocratico sostenuto da presidio macedonico, avea preso in Atene il luogo della democrazia. La nazione tutta intera si rassegnò, e recò altrove le forze, che già avea posto in opera per amor della gloria e per cupidità di dominio. Ma « ella era pur sempre, dice il Müller,¹ la reina delle città, fiorente di commerci e di navi, prosperosa per la materiale ricchezza di molti fra' suoi cittadini: ma osservata più profondamente, quest'Atene tanto era diversa da quella di Cimone e di Pericle, quanto, a modo di esempio, un vecchio debole, ma pur sempre amante della vita e dei piaceri e della gioia, è diverso da un uomo vigoroso e gagliardo nella pienezza delle sue forze e della sua intellettuale attività. Le virtù che nei più antichi tempi, al carattere nazionale s'erano connaturate, risoluto valore e sottigliezza di spirito, ora se n'erano affatto disgiunte: ché quello non era più che alle mani di mercenarie schiere senza patria, le quali facevano mestiere di guerra, mentre i cittadini Ateniesi solamente per certi rari impulsi aprivano l'animo ad un guerresco entusiasmo, che presto divampava, ma altrettanto presto estinguevasi; il sottile intelletto e l'acutezza poi della mente degli Ateniesi,

¹ MÜLLER, *Storia della Letteratura Greca*, vol. II, pag. 257, edizione Le Monnier.

cessata omai ogni politica importanza, se non andò a perdersi nelle scuole dei filosofi e de' retori, a ciò si volse che nella vita sociale passavasi, o alle lusinghe cedette d'una vita leggiera ed inchinata al piacere ».

Ora le condizioni di Firenze nella fine del xv secolo si possono, come notammo, raffrontare a quelle di Atene. Firenze esercitava allora una specie di egemonia su tutta la penisola, e per mezzo di Lorenzo dei Medici era divenuta come l'arbitra suprema dei destini di tutta Italia. Spenta ogni attività politica, tutta l'opera dei cittadini s'era rivolta alle industrie private e ai commerci: ed i mercatanti fiorentini erano sparsi non solo in tutte le città italiane, ma anche fuori d'Italia. Tutto il maneggio della cosa pubblica si era raccolto nelle mani di Lorenzo, il quale non avea usurpato il potere per forza, ma l'avea ottenuto per la fiducia che tutti riponevano in lui, pei grandi servigi da lui resi alla patria, e per l'altezza dei natali e della fortuna. Ed egli seppe benissimo rispondere a cotesta universale fiducia. « Volsesi, dice il Machiavelli,¹ a far più bella e maggiore la sua città, e perciò sendo in quella molti spazi senza abitazioni, in essi nuove strade da empersi di nuovi edificj ordinò, ondeché quella città ne divenne più bella e maggiore..... Tenne ancora in questi tempi pacifici sempre la patria sua in festa; dove spesso giostre e rappresentazione di fatti e trionfi antichi si vedevano, ed il fine suo era tenere la città sua abbondante, unito il popolo, e la nobiltà onorata. Amava maravigliosamente qualunque era in una arte eccellente; favoriva i litterati.... Dell'architettura, della musica, della

¹ *Istorie fiorentine*, Libro VIII.

poesia meravigliosamente si diletta.... E perché la gioventù fiorentina potesse negli studii delle lettere esercitarsi, aperse nella città di Pisa uno studio, dove i più eccellenti uomini, che allora in Italia fossero, condusse.... Né morì mai alcuno non solamente in Firenze, ma in Italia con tanta fama di prudenza, né che tanto alla sua patria dolesse ». Ridotta l'Italia, dice il Guicciardini,¹ tutta in somma pace e tranquillità, coltivata non meno nei luoghi più montuosi e più sterili che nelle pianure e regioni più fertili, né sottoposta ad altro imperio, che dei suoi medesimi, non solo era abbondantissima d'abitatori e di ricchezze, ma illustrata sommamente dalla magnificenza di molti principi, dallo splendore di molte nobilissime e bellissime città, dalla sedia e maestà della religione: fioriva d'uomini prestantissimi nell'amministrazione delle cose pubbliche, e d'ingegni molto nobili in tutte le scienze ed in qualunque arte preclara ed industriosa. « Quando leggiamo, esclama il Macaulay,² questa esatta e splendida descrizione, noi duriamo fatica a persuaderci che si tratti di tempi in cui gli annali d'Inghilterra e di Francia ci offrono soltanto orrendo spettacolo di povertà, di barbarie e d'ignoranza. Dall'oppressione di padroni illetterati e dalle sofferenze d'un abietto contadiname, è dilettevole il volgersi agli opulenti e illuminati stati d'Italia, alle vaste e magnifiche città, ai porti, agli arsenali, alle ville, a' musei, alle biblioteche, ai mercati pieni d'ogni oggetto di comodo e di lusso, agli opifici brulicanti di artigiani, agli Appennini sulle loro stesse sommità coperti di ricca coltivazione, al Po che trasporta la messe di Lom-

¹ *Storia d'Italia*. Libro I.

² *Saggio critico sul Machiavelli*.

bardia ai granai di Venezia, e che riporta ai palazzi di Milano le sete del Bengala e le pellicce della Siberia. Con singolar piacere ogni mente colta riposa sulla bella e prospera e gloriosa Firenze, sulle sale risonanti della gaiezza del Pulci, sulla cella ove scintillava la notturna lampada del Poliziano, sulle statue sulle quali il giovane occhio di Michelangelo sfavillava di geniale ispirazione, sui giardini ove Lorenzo meditava liete canzoni per il ballo di Calendimaggio delle vergini toscane ».

Durò poco, è vero, questo tempo così splendido e felice, perché gli successe un tempo di miseria, d'onta, di schiavitù. Però in quella età sarebbe potuto benissimo fiorire in Firenze un teatro comico originale, se non come in Atene con Aristofane, almeno come quello che fiorì con Menandro e con Filemone; e se ciò non avvenne non dobbiamo accagionarne le condizioni civili e politiche.

VI. Se le condizioni civili e politiche fossero state la sola causa che impediva in Italia il sorgere d'un vero teatro nazionale, noi non avremmo avuto teatro comico, o l'avremmo avuto assai meschino, come avvenne appunto in Germania, la quale non può vantare poeta drammatico innanzi al Lessing. Questi compose un capolavoro che restò e resterà modello della commedia alemanna, cioè Minna von Barnhelm: le altre commedie alemanne sono puramente locali, e sebbene alle volte assai spiritose, pure non riuscirono a farsi note oltre un cerchio di poche leghe. Ma invece le commedie italiane del XVI secolo non rimasero nello stretto circolo delle città in cui erano nate; si diffusero anzi per tutta la penisola, ed anche oltre le Alpi, ed abbiamo già visto come fossero imitate e rappresentate in Francia, Inghilterra e Spagna. In Italia

non si tratta adunque di sapere, perché non vi fu teatro comico, ma perché non vi fu teatro comico originale. Ora le sole condizioni civili e politiche non mi sembrano sufficienti a spiegare questa mancanza di originalità nella commedia italiana. Esse avrebbero, senza dubbio, impedito all'Italia di raggiungere nell'arte drammatica quel grado di perfezione, a cui pervennero le altre nazioni, ma non potevano impedire che quella commedia, qualunque sia, che v'era in Italia, fosse originale.

VII. La causa adunque dell'infèriorità del teatro italiano a me sembra non tanto politica, quanto letteraria, cioè l'imitazione latina, prevalsa fin da' primi tempi del teatro italiano qual principio fondamentale dell'arte.

Condizione prima ed indispensabile d'una buona commedia è che vi sia un teatro popolare, e che abbia origine nazionale. Se a tutti i generi di letteratura la originalità è condizione necessaria, è indispensabile alla commedia, che è il più popolare di tutti. In tutte le nazioni che hanno avuto teatro proprio, questo si è svolto sempre spontaneamente da elementi nazionali; in tutte la commedia classica si congiunge alla farsa popolare. In Grecia la commedia ebbe origine dalle *piccole o campestri Dionisie* (τὰ μικρά, τὰ κατ' ἄγρους Διονύσια) feste finali della vendemmia, in cui colla maggior possibile licenza s'appalesava il giubilo per la copiosa ed inesauribile ricchezza della natura. Dai canti che in questa occasione aveano luogo nel κῶμος e nelle processioni che lo seguivano, detti *falloforici* o *itifallici*, e dalle cerimonie che l'accompagnavano (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικά)¹ prese le mosse la commedia greca, e s'andò a mano a mano svolgendo fino a che

¹ ARIST. *Poet.* IV.

giunse alla forma della commedia di Aristofane, e più tardi a quella di Menandro. Questo svolgimento però fu sempre naturale e spontaneo, e la commedia ritenne sempre molte delle sue originarie proprietà. Così del pari il teatro inglese è uscito dai *misteri* e dalle *moralità*, il teatro spagnuolo dagli *autos sacramentales*: e presso le due nazioni il teatro non si è mai dilungato dalle sue origini, e non ha giammai rotto i legami che lo stringevano alle tradizioni nazionali e popolari. E noi possiamo, ad esempio, seguire la storia del teatro inglese dai misteri sino a Shakespeare senza interruzione alcuna, anzi con progresso continuato. A ciò si deve se gli scrittori inglesi e spagnuoli sono rimasti sempre così originali, malgrado tutte le occasioni d'imitazione che loro si offrivano.

In Italia invece la imitazione latina, come nell'antica Roma la greca, impedì il sorgere d'un' arte drammatica originale e nazionale. Nella letteratura latina questa mancanza di originalità e spontaneità si nota non solo nella commedia, ma in quasi tutti i generi di letteratura, perché tutta l'antica civiltà greca venne importata in Roma, quando la letteratura romana era ancora in sul nascere, ed il genio nazionale latino non avea ancora trovato la sua espressione.

La commedia fu la prima forma letteraria che sorgesse in Roma, contrariamente a quanto è avvenuto nelle altre letterature di spontanea formazione; perché appunto in Roma questo suo sorgere non fu spontaneo ma imitativo. Si cominciò col trasportare in Roma addirittura le commedie greche, poi si venne a tradurle in lingua latina, e da ultimo a scriverne altre a loro imitazione. Il fondo della commedia però rimase sempre greco, per forma, soggetto, costume, usanze, e perfino pel luogo in cui si fingeva la scena.

E perciò mentre questa commedia era delizia dei dotti, seguaci della coltura greca, non era in favore presso il popolo, il quale abbandonava a metà la rappresentazione dell'*Hecyra*, per correre ai mimi ed ai funamboli. E già al tempo di Cicerone non v'era altro che una schiera scelta e poco numerosa atta a gustare le commedie di Terenzio, scritte anche per un uditorio ristrettissimo ed aristocratico.¹ Plauto cercò accostarsi un poco più al popolo, e rappresentare usi e costumi romani, ma applaudito da quelli della *cavea* era poco apprezzato dagli altri che sedevano nelle prime file, e da Orazio sappiamo il disprezzo, di cui i contemporanei di Augusto coprivano Plauto, e la pietà con la quale parlavano dei loro poveri antenati che avevano potuto trovare qualche diletto nei sali plautini.²

VIII. E pure Roma avrebbe potuto avere una buona commedia nazionale se non avesse cercato in Grecia quello che avrebbe potuto trovare in se stessa. Nessuna delle condizioni, di cui avanti si è parlato, le mancava, e nelle Atellane e nei Mimi aveva forma drammatica tutta propria ed originale.³ Le Atellane, venute come indica il loro nome, da Atella città degli Osci, aveano origine tutta italiana. Cominciarono come la commedia greca, dalle feste campestri in onore di Bacco al tempo della vendemmia, secondo ce ne fa fede Virgilio:⁴

Nec non Ausonii, gens Troia missa, coloni
Versibus incomptis ludunt, risuque soluto

¹ Cfr. TAMAGNI, *Storia della letter. romana*, pag. 79, Lib. I.

² Poet. 270. *Epist.* II, 1, 168.

³ [Sulla Commedia popolare latina vedi: V. DE AMICIS, *La Commedia popolare latina e la Commedia dell'arte*. Napoli, 1882].

⁴ *Georg.* II, 385 e seg.

Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis;
Et te. Bacche, vocant per carmina laeta, tibique
Oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.

E Lucrezio: ¹

Tum joca, tum sermo dulces esse cachinnei
Consuerat, agrestis enim tum musa vigebat.

A poco a poco questi canti, queste feste campestri presero forma drammatica tutta propria, assai diversa da quella greca, e che rimase sollazzo particolare della gioventù romana. I giovani, che rappresentavano le Atellane, erano liberi cittadini, e non venivano punto esclusi né dalle tribù, né dal servizio militare, come gl'istrioni che rappresentavano le commedie greche, ² e quando erano fischianti non erano obbligati, come questi, a togliersi la maschera mostrandosi al pubblico a viso scoperto. ³ Argomentando dai titoli che ci rimangono, le Atellane erano vere commedie di carattere, e rappresentavano costumi romani, specialmente delle classi infime del popolo; rappresentavano l'indole particolare della vita [rustica in opposizione alla urbana, la natura dei contadini semplice e cordiale, e nel tempo stesso sciocca e grossolana, e da ultimo cominciarono a dipingere nella buffonesca loro foggia scene e caratteri della vita cittadinesca, prendendo a subbietto i pettegolezzi delle piccole città di provincia.

Alle volte mettevano in iscena particolari professioni, come l'*Hetaera* di Novio, il *Leno*, il *Prostibulum*, l'*Aruspex*, la *Munda*, gli *Aleones*, il *Medicus* di Pomponio; alle volte i mestieri della gente del popolo, come i *Pistores*, i *Fullones*, i *Piscatores*, i *Praecones*.

¹ Lib. V, 139 t.

² VAL. MASS. II, 4, 4, LIV. VII, 2,

³ FESTUS, voce *Persona*. CIC. *Paradox.* 3.

In alcune si mettevano in ridicolo i costumi dei diversi popoli, come *Galli*, *Transalpini*, *Syri*, *Campani*, *Militēs Pometinenses*; in altre, vizi generali di tutte le classi, come l'*Avarus*, i *Malevoli*, l'*Aeres petitor*, ovvero costumi campestri in caricatura, come il *Rusticus*, la *Porcaria*, la *Sarcularia*, il *Bubulcus cerdo*, il *Verres aegrotus*, la *Vacca vel Marsupium* etc. Vi erano anche alcune commedie d'intrigo, come può trarsi da alcuni frammenti e titoli: e tali sarebbero il *Praeco posterior*, le *Kalendae Martiae*, i *Pannuceati*, il *Maccus virgo* e i *Macci gemini*. Ma, tolte queste poche eccezioni, tutte le altre sono commedie di carattere, come lo provano anche le *maschere di carattere*: *Maccus*, *Pappus*, *Bucco*, ecc. ed avevano indole particolarmente satirica, secondo l'attesa origine loro.¹ Era questo il teatro, a cui accorreva il basso popolo, rimasto straniero alla civiltà greca, che s'andava introducendo in Roma a poco a poco, sino a che poi *Graecia capta ferum victorem cepit*.

IX. L'altra forma drammatica da cui poteva sorgere in Roma un teatro nazionale erano i Mimi, i quali erano cosa del tutto romana, sebbene il nome farebbe supporre che da principio fossero copia dei mimi greci;² ma la forma n'era differentissima, ed il soggetto non era cavato da opere greche. Da principio erano farse scapigliate, senza arte né intima unità, nella lingua del popolo basso, accompagnate da gesti vivaci, rappresentanti scene della vita romana, ed aventi ad unico scopo il muovere a riso gli spettatori; erano, infine,

¹ Vedi MEYER, *Études sur le Théâtre latin*, pag. 21 e segg.

² Il nome *mimus* probabilmente fu adottato quando s'incominciò in Roma a grecizzare, applicato del resto a cosa essenzialmente romana.

una specie di farsa locale e buffonesca, che ritraeva soltanto i modi della parte più umile del popolo romano. Ma più tardi, specialmente per opera di Laberio e di Publio Siro, assunsero forma regolare, unità drammatica, lingua più culta: e colla schietta libertà, con cui tutto dipingevano, tartassando perfino la prepotenza ed i vizi dei grandi, vennero in autorità, confondendosi e diventando una cosa con le Atellane.¹ Ci sono rimaste dei mimi di Publio Siro alcune sentenze, le quali pel senno e l'arguzia sono da mettere appresso a quelle di Menandro; alcune anche sono in stile più alto eziandio di quello della commedia seria, e si direbbero aforismi di filosofia stoica. Sicché lo Schlegel esclama maravigliato: « Or come era mai possibile di giungere a tale altezza, partendo da un genere così basso, come quello della farsa? come mai simili passi, i quali pare che soltanto applicar si debbano al raffinamento de' costumi, di cui l'alta commedia ci offre l'immagine, cadevano in taglio in rappresentazioni popolarresche? Tali quali ci sono, ci debbono dare un'idea vantaggiosissima dei mimi in generale.²

X. Erano queste le forme drammatiche originali e nazionali, da cui il teatro latino avrebbe potuto prendere sembiante ed avviamento diverso da quello che ebbe in Grecia; ma esse rimasero sempre tra il popolo, né salirono mai davvero al decoro dell'arte, giacché gli scrittori latini, appassionati alle finezze dell'arte greca, disdegnarono queste forme ancor rozze, sebbene fossero nate, e solo abbisognassero d'un poco di cultura, per trasmutarsi di sollazzo popolare, in vera commedia. « È questa e non altra, dice l'Emiliani Giu-

¹ Cfr. BAEHR, *Stor. della lett. Rom.* lib. II, cap. 3.

² *Op. cit.* Lez. VIII.

dici, la vera e più potente ragione letteraria dell'inferiorità del teatro latino in paragone di quello della Grecia; volerla cercare nell'indole dei due popoli è inutile studio, credere d'averla trovata è stoltezza, rinfiacciare ai popoli italici la inettitudine alla drammatica letteratura è impudenza che va spregevolmente derisa ». ¹

XI. Nel XVI secolo il caso è perfettamente identico; anche allora presso noi sarebbe potuto sorgere un teatro nazionale, se gl'Italiani non avessero cercato nei modelli dell'antichità classica quello che avrebbero potuto trovare in loro stessi. Non mancava l'Italia d'una forma propria ed originale di arte drammatica, anzi ne aveva più di una: cioè la *commedia dell'arte* e le *sacre rappresentazioni*.

Come dal volgare popolare romano sorse la lingua italiana, così dalla commedia popolare romana poteva sorgere la commedia italiana: ed infatti la commedia dell'arte non è altro che la continuazione dei *mimi* e delle *atellane*. Essa ha lo stesso carattere di quelli, e le stesse maschere fisse ed invariabili. *Maccus*, *Bucco*, *Pappus* sono i progenitori dei nostri *Pulcinella*, *Arlecchino*, e delle altre maschere della commedia dell'arte. Tra gli affreschi di Pompei si è rinvenuta una figura che sembra il *Maccus* delle Atellane, e che è somigliantissima al nostro Pulcinella. « Haec persona dice il Ficoroni, ² tam a tergo quam dextrorsum gibbosa apparet, capite abraso, naso pendo, recurvo et crasso, et sannis argenteis de ore protendentibus, ita ut ipsius vultus a reliquo corpore abnormis verum

¹ Storia del Teatro italiano, p. 58

² FICORONI, *De larvis scenicis et figuris comicis antiq. Rom.* pag. 25.

monstrum, veramque stultitiae et hebetudinis speciem ostendat, instar fatui illius qui *Pulcinella* dicitur ». Ed oltre il viso anche il modo di vestire del Pulcinella, con le grandi brache e con la lunga camicia, somiglia in certo modo al romano, e la forma del cappello, come in molte altre maschere italiane, ha riscontro in quella di alcune altre antiche. Derivato dagli antichi mimi è l'uso dei personaggi della commedia dell'arte di portare sempre la maschera, che non copriva soltanto la faccia, ma anche il capo; e la maschera nera dei Pulcinella e degli Arlecchini ci ricorda i mimi, che secondo gli antichi autori si presentavano sulla scena *fuligine faciem obducti*. Il nome stesso di *Zanni* dato alle maschere della commedia dell'arte, ne indica appunto la origine, ch   esso non    altro che il latino *Sannio*, con cui tali maschere buffonesche venivano chiamate « Quid enim potest, dice Cicerone,¹ tam ridiculum quam Sannio esse? qui ore, vultu, imitandis motibus, voce, denique corpore ridetur ipso ». E Nonio Marcello: « Sanniones dicuntur a Sannis, qui sunt in dictis fatui et in moribus et in schemis, quos moros vocant Graeci ». ² Da altri passi di autori latini che parlano dei mimi, possiamo riconoscere l'Arlecchino. « Quid enim si choragium thimelicum possiderem?, dice Apuleio nell'Apologia, num ex eo argumentare uti me consuesse tragoedi syrmate, histrionis

¹ *De Orat.* lib. II. § 61.

² Zannata, cosa da Zanni, cosa frivola. — *Voc. della Crusca*. Mattaccini o Zanni che come gli antichi Osci ed Atellani ancora oggi con goffissima lingua bergamasca o norcina fanno l'arte del ridere: DAVANZATI

E Zanni tutti siamo

Recitatori eccellenti e perfetti.

Canti Carnasc.

crocota, *mimi centunculo* ». In questo « *mimi centunculo* » si vede l'abito a cento pezzi dell'Arlecchino, come anche nel nome *Panniculus* o *Pannuceatus* dato ad alcuno degli antichi attori mimici.

L'uso di Arlecchino e di altre maschere italiane di portare la testa rasa si spiega anche da ciò che, *San-niones mimum agebant rasis capitibus*.¹ Arlecchino ha i piedi inviluppatis in un cuoio senza tallone, e di ciò troviamo il perché negli antichi attori o mimi: « *Planipes graece dicitur Mimus; ideo autem latine Planipes, quod actores planis pedibus, idest nudis, proscenium introirent* ».² Il dire all'improvviso proprio delle Commedie dell'arte, era anche dei mimi; come anche del recitar delle donne, che nell'età moderna fu usato anch'esso primieramente e soltanto nelle commedie dell'arte, si fa chiara menzione nei decreti dei concili e nelle omelie dei SS. Padri, quasi di cosa scandalosa.³

XII. Certo è che i mimi e le atellane durarono per lungo spazio, giunsero sino a noi, e sopravvissero al decadimento generale di tutta la letteratura latina, come sollazzo dell'umile volgo;⁴ e di più, verso gli

¹ VOSSIO. *Iust. Poet.* Lib. II, § XXXII.

² DIOMEDE, Lib. III, p. 490.

³ Vedi la Omelia III, di S. Giov. Crisostomo.

⁴ Non mi fermo più a lungo a dimostrare la derivazione della commedia dell'arte dai mimi e dalle atellane, perché mi allontanerei troppo dal mio soggetto. Ho intenzione però di ritornare su questo argomento con un lavoro speciale. Quasi tutti gli scrittori che si sono intrattenuti, sia direttamente, sia indirettamente, su questa quistione, ammettono la derivazione della commedia dell'arte dai mimi e dalle atellane — Eccone i principali:

DU MÉRIL, *Origines latines du théâtre moderne*, pag. 30.

HILLEBRAND, *Op. cit.* passim.

MEYER MAURICE, *Études sur le th. latin*.

ultimi tempi, furono costantemente improvvisati dagli attori su un soggetto prefisso, il cui disegno era dato dall'archimimo o capo attore, come appunto vediamo farsi nella commedia dell'arte. Le vicende di questi drammi popolari si possono seguire fino ai tempi moderni. Troviamo le atellane sotto i successori di Augusto: ed anzi allora l'audacia non vi ebbe più limiti e la satira ne divenne politica. Da Svetonio sappiamo che pubblicamente designavano i vizî e le infami voluttà di Tiberio; che per ordine di Caligola uno scrittore di atellane fu bruciato in pubblico anfiteatro; che Nerone esiliò da Roma un Dato, il quale in un' atellana aveva ricordato con gesti satirici due delitti di lui, cioè la uccisione di Claudio e quella di Agrippina; che nell'arrivo di Galba in Roma, si cominciò nella rappresentazione di una atellana un canto popolare contro di lui, e fu continuato con voce unanime da tutta la folla degli spettatori; che Domiziano fece morire il figlio di un Elvidio che aveva osato fare allusione in un' atellana al divorzio imperiale.¹ In Petronio, Trimalcione si vanta coi convitati di aver comprato istrioni che rappresentassero le Atellane. Giulio capitolino fa menzione di un Marullo scrittore di mimi, che soleva coi mordaci suoi scherzi pungere i due im-

MOLAND, *Molière et la comédie italienne*.

BAHER, *Stor. della Lett. Romana*, I, § 34.

SCHLEGEL, *Stor. della Lett. Dram. Lez. VIII*.

RUTH, *Geschichte der italienisch. Poesie*, 1° vol.

RICCOBONI, *Storia del Teatro Italiano*. [L'autore ha svolto ampiamente questo argomento nel suo lavoro intitolato *La Commedia popolare latina e la Commedia dell'arte*. Napoli, Morano 1882].

¹ SVETONIO, in Tiberio 45, Caligola 27, Nerone 39, Galba 13, Domiziano 16.

peratori M. Aurelio e Lucio Vero.¹ Frontone raccomandava a M. Aurelio la lettura delle Atellane, *vel graves ex oratoribus sententias arriperetis vel ex Atellanis lepidas et facetas*; e M. Aurelio gli risponde: *Ego istic noctibus studeo.... feci tamen mihi excerpta ex libris sexaginta.... inibi sunt et Novianae Atellanolae*.² Il Barbieri racconta nella sua *Supplica*³ un aneddoto, che si riferisce al tempo di M. Aurelio. «Rappresentavano i Mimi casi occorsi da disonorare famiglie, come fecero alla presenza di M. Aurelio imperatore e Faustina, sua moglie, ch   dissero recitando che uno godeva la principale e pi   bella donna di Roma, e la pi   bella e principale ognuno intendeva l'imperatrice, e dialogando, uno chiedeva chi fosse quel tanto fortunato, e l'altro rispose Tullo, e mostrando quegli non lo intendere glie lo fece replicare tre volte e disse: io t'ho detto tre volte Tullo. Il che in latino sonava Tertullus, il quale era amante dell'imperatrice ». Il Ficoroni⁴ riporta una iscrizione, che si riferisce ad un archimimo dell'anno 169 di C. sotto M. Aurelio. Nella base poi sono notati i nomi di 60 universit   di mimi ed illustri comici.

L'esistenza di questi drammi popolari nei restanti secoli del medio evo ci viene anche attestata da tutti i decreti dei concil  , e dai SS. Padri che si scagliano contro di essi e proibiscono ai preti di assistervi e comunicano gli attori; e le loro lagnanze ci fanno sapere come il popolo accorresse in gran folla a questi

¹ In *Marc. Aur.* cap. 8.

² FRONT. *ad M. Caesarem*. I, 53 II, 81.

³ BARBIERI NICCOL  , *Supplica*. Bologna 1633, pag. 20.    amplificazione di ci   che racconta G. Capitolino, in *Anton.* c. 29.

⁴ *Op. cit.* pag. 32

spettacoli, spesso abbandonando i divini uffici e le cerimonie religiose. Quanto ai soggetti dei mimi, la testimonianza dei SS. Padri prova che s'aggiravano su intrighi galanti, e su tutori e mariti ingannati. I filosofi e medici v'erano anche spesso messi in ridicolo.¹

Oltre i decreti dei concilî e gli scritti dei Padri della Chiesa, abbiamo parecchi decreti d'imperatori che riguardano questi spettacoli; tra gli altri è notevole quello di Arcadio ed Onorio nell'anno 399, in cui si dice che questi due imperatori, intendendo che da alcuni troppo zelanti presidi delle provincie si vietavano tutti i pubblici sollazzi e ludi, dichiarano apertamente che non è loro intenzione che fossero tali cose assolutamente proibite, e permettono le arti sceniche per non ingenerare colla loro soppressione troppo grande tristezza.² Simmaco in parecchi luoghi fa menzione espressa dei mimi, come anche Cassiodoro ed Ammiano Marcellino. Nella rovina dell'impero romano queste sceniche rappresentazioni non andarono del tutto perdute. Il Muratori³ riporta il seguente passo di Alcuino Albino: « Nescit homo qui saltatores et mimos introducit in domum suam, quam magna eos immundorum sequitur turba spirituum ». S. Tommaso d'Aquino parla della commedia dei suoi giorni, come d'uno spettacolo usato da piú e piú secoli prima che egli venisse al

¹ Vedi *Dictionnaire des Mystères* nella *Nouvelle Encyclopédie Théologique* pubblicata dall'Ab. Migne, vol. 43°; in cui sono raccolti tutti i decreti dei concilî e gli scritti dei SS. Padri, che riguardano il teatro dall'anno 305 (concilio d'Elvira) sino ai tempi moderni, ed in essi si fa chiara menzione di questi drammi popolari.

² *Cod. Theodos.* De Paganis, Lib. XV. De Maiuma l. II. *Cod. Iust.* lib. IV.

³ *Antiquitates Italicae*, Diss. 29.^a

mondo; e che intenda parlare dei mimi lo dimostrano le parole da lui adoperate *histrionatus ars et histriones*, che ai mimi specialmente s'applicavano. Pare che in questo tempo simili rappresentazioni si fossero rese un poco più costumate, giacché S. Tommaso stabilì che poteva la commedia farsi dai cristiani, come giuoco necessario per ricreazione della vita umana, osservando però le debite regole di luogo, tempo, persona e materia.¹ La chiesa adunque, la quale da principio avea acutamente combattute queste rappresentazioni popolari, fu costretta da ultimo ad ammetterle, come quelle che erano così radicate nei costumi del popolo, che né scrupoli spirituali, né rispetti mondani potevano abatterle. Oltreché a tollerarle fu indotta anche dal pensiero di potersene servire pei suoi fini, ponendole sotto la sua autorità: e così avvenne che gli attori mimici si unissero ai preti e frati nelle processioni e nella rappresentazione dei misteri, recitando dopo o negl'intermezzi, le loro farse. Le parti del diavolo ed altre consimili erano nelle *sacre rappresentazioni* generalmente affidate a questi attori, e per opera loro furono portate a tanta eccellenza, che divennero a poco a poco la parte principale, perduto, coll'andar del tempo, il significato del loro valore simbolico. Quindi le sacre rappresentazioni degenerarono ben presto in licenza, sicché S. Antonino vescovo di Firenze, scandalizzato dalle scurrilità e dalle parole e dai gesti che le accompagnavano, e dalle maschere degli attori non volle che venissero riprodotte nelle chiese. « Perché, egli

¹ *Histrionum officium non esse secundum se illicitum; dummodo moderate ludo utantur, idest non utendo aliquibus illicitis verbis vel factis ad ludum.* II, 2, *Quest.* 168. Art. 3° in *Resp. ad tertiam.*

dice, le rappresentazioni che oggi si fanno di cose spirituali sono con molte buffonerie mescolate, con detti e con salti ridicoli, e con *maschere*, perciò non si debbono esse fare nelle Chiese, né da chierici in alcun modo ».¹

XIII. Tolto adunque, a queste rappresentazioni ogni carattere religioso, riacquistarono vita propria, e divennero così il germe della commedia dell'arte. È difficile il determinare quando incominciassero a ricevere questo nome di *commedia dell'arte*, giacché non essendo scritte, ma improvvisate, si svolsero inavvertite e quindi nessun documento possiamo avere del fatto. Certo però è che la commedia dell'arte è almeno contemporanea al risorgere della coltura classica, trovandosi nominati i Zanni in parecchie commedie erudite ed in parecchi autori di quel tempo. Ad ogni modo, tra la fine del xv ed il principio del xvi secolo cotali rappresentazioni presero forma un po' più regolare, e giunsero ad emulare la commedia classica ed erudita, che in contrapposto di quelle si chiamava anche *sostenuta*; e laddove i letterati nelle accademie e nelle corti rappresentavano commedie ad imitazione latina, gli attori della commedia dell'arte, sempre applaudita, occupavano le pubbliche piazze.² Al progresso della commedia dell'arte giovò moltissimo Flaminio Scala, capo di una compagnia comica e chiaro per nascita

¹ QUADRIO, *Storia e ragione d'ogni poesia*. Tom. V, pag. 207.

² RUTH, *op. cit.* I, 481: « Diese Kunstcomödie, die von den Gelehrten lange verachtet, von den grossen Theatern und Akademien lange ausgeschlossen wurde, und aus öffentlichen Plätzen die originellen italienischen Lustigkeit üppig entfaltete, war und blieb der Liebling des Volks, und triumphirte neben alle Gelehrten und alle Veränderungen der Zeiten und des Geschmacks ».

ed ingegno. Egli tolse alla commedia classica, ed introdusse nella commedia dell'arte, tutto ciò che si confaceva con l'indole di queste rappresentazioni; ristabili, o piuttosto regolò meglio l'orditura delle favole e l'argomento delle scene, come abbiamo visto farsi pei mimi latini, e fu il primo che le desse alla stampa. Per tal guisa la commedia dell'arte creò caratteri più durevoli che la commedia erudita, lasciò nell'immaginazione dei popoli traccia più profonda, e si rese popolare in tutta Europa.

Dalla relazione di un certo Massimo Troiano stampata in Venezia nel 1570, e di cui fa menzione il Denina,¹ si rileva che la commedia dell'arte si riguardava nelle corti di Germania, ai tempi di Ferdinando I e e Massimiliano II, come il sollazzo e lo spettacolo più gradito, e che a quella di Baviera si recitavano da diversi gentiluomini commedie all'uso veneziano e nei diversi dialetti di Arlecchino, Pantalone, Dottore, Brighella, ecc.

Compagnie comiche italiane erano in Ispagna sotto Filippo II: ed in Inghilterra nel 1577 v'era una compagnia comica italiana condotta da un tale Drusiano.² Nella *Tragedia Spagnuola* commedia del Kyd, scritta tra la fine del XVI sec. ed il principio del XVII uno dei personaggi dice: « I tragici italiani aveano lo spirito così sottile, che dopo un'ora di meditazione avrebbero messo sulla scena qualsiasi cosa ». E con questo nome di *tragici italiani* è evidente che si indicavano i nemici dell'arte. Ci restarono poi gli sce-

¹ DENINA, *Discorso sopra le vicende della Letter. Ital.* Berl. 1784, tom. 1° pag. 245.

² COLLIER, *The history of English dramat. poet.* tom. III, pag. 398.

*narii*¹ di quattro commedie dell' arte del tempo di Elisabetta.²

Ma in Francia specialmente la commedia dell' arte giunse a grandissima popolarità. Essa trovò favori specialmente per opera di Caterina de' Medici, la quale, come scriveva il Brantôme, prendeva gran piacere alle farse « *des zani et des Pantalons*, et y riait son soûl, car elle riait volontiers, et aussi de son naturel elle était joviale et aimait a dire le mot ». Nel 1576 dovendosi aprire gli Stati generali a Blois, quattro anni dopo la Saint-Barthélemy, Enrico II per renderseli favorevoli e per distrarli, fece venire dall'Italia la più famosa compagnia di attori della commedia dell' arte, che vi fosse allora, cioè i *Gelosi*, condotta dal nominato Flaminio Scala. Quando essa cominciò le sue rappresentazioni in Parigi « *il y avoit tel concours*, dice l'Estoile, giornalista parigino di quel tempo, *que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas tous ensemble autant, quand ils preschoient* ».³ E Brantôme così scriveva: « La comédie telle que ceux-ci la jouoient étoit chose que l'on n'avoit encore vue, et rare en France, car, par avant, on ne parloit que de farceurs, des *conards* de Rouen, des joueurs de la Bazoche, et autres sortes de badins ».⁴ La compagnia dei Gelosi andò più volte in Francia, ed oltre di essa ve

¹ *Scenario* o anche *canavaccio* si chiamava il disegno generale del soggetto della commedia tracciato dal capo attore, e che veniva affisso dietro le scene, perché tutti gli attori potessero aver conoscenza della parte che dovevano disimpegnare.

² MEZIÈRES, *Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare*. pag. 38 e seg.

³ CHARLES MAGNIN, Articolo sul *Teatro celeste* nella *Revue des Deux Mondes*, 15 dicembre 1847. — De L'Estoile 19 juin 1577.

⁴ Vedi MOLAND, *Molière et la comédie italienne*, pag. 40.

ne andarono anche parecchie altre, come i *Confidenti*, i *Fedeli* ecc. e tutte furono accolte con plauso e vi fecero molti quattrini.¹ Quando morì a Lione la celebre attrice Isabella Andreini, furono a lei resi pubblici onori: le sue esequie si celebrarono con molta pompa; gli scabini vi mandarono le bandiere della città coi loro *mazzieri*, e la corporazione dei mercanti con torcie seguiva il convoglio funebre.

XIV. La commedia dell'arte si può dire veramente la commedia nazionale ed originale italiana. Rappresentava i costumi e le consuetudini delle diverse parti d'Italia; ciascuna città, ciascuna provincia forniva il suo personaggio. Le città dove era una Università, come Bologna, diedero origine al carattere del dottore, del pedante ridicolo: ed i modelli non erano punto rari in quel tempo in cui l'amore per le lettere greche e latine degenerava facilmente in mania. La commerciante Venezia forniva il tipo del vecchio mercante, alle volte splendido, alle volte avaro, vanitoso, galante, e si creava così il carattere di Pantalone. Gli Spagnuoli millantatori, padroni della più gran parte d'Italia, fecero risorgere il *miles gloriosus* di Plauto, col *Capitano*, carattere così a lungo popolare, e che con lieve mutazione, vediamo tutt'ora sui teatri dei burattini col nome di *Rogantino*, e nella commedia popolare napoletana col nome di *guappo* o bravo.² Quanto poi ai furbi, i napoletani non ne lasciavano perdere la

¹ Vedi MOLAND, pei particolari del sommo favore che ebbero i comici presso la corte e presso il popolo francese e pei grandi doni ricevuti dal re.

² Il *guappo* della commedia napolitana, sebbene evidentemente derivato dal *capitano* si è alquanto trasformato; serba colorito più locale, ed ha perduto affatto il carattere militare — esso è ora piuttosto la personificazione del *camorrista*.

razza, ed erano capacissimi d'arricchire la feconda genia dei servi intriganti ed impudenti del teatro antico. E così di molti altri personaggi della commedia dell'arte, come Arlecchino, Pulcinella, Cassandro da Siena, Giangurgolo calabrese, Coviello, Pascariello ed altri molti, portanti ciascuno l'impronta particolare della città, donde traevano origine.

Queste commedie potevano diventare tanto più nazionali, quanto più gli attori, per ottenere l'approvazione del popolo, doveano appropriarsene l'indole e il modo di pensare, le passioni ed i lineamenti più spiccati. Lo stesso Schlegel confessa che la commedia dell'arte non è senza diletto per l'osservatore, poiché i tratti più notabili del carattere nazionale, e tutte le differenze di linguaggio e di costumi vi sono colte con sagacità e con brio straordinari. « Benché, egli dice, sempre si presentino i medesimi personaggi, non è per questo che non vi sia grande varietà d'intrecci; in simil guisa si vede, nel giuoco degli scacchi, un piccol numero di pezzi, ciascuno dei quali si muove sempre d'un modo, dar luogo ad una infinità di combinazioni.... Questo genere in Italia è l'unico, in cui le persone che cercano nel teatro l'originalità ed un passatempo veramente drammatico, possono trovar diletto ».¹

Questa specie di commedia, come dicemmo, conteneva in sé germi, che, se fossero stati svolti, avrebbero fatto nascere un vero teatro nazionale italiano. Dalla commedia dell'arte alla commedia regolare ed artistica di carattere il passaggio era facilissimo. Giaché dovendo ogni attore della commedia dell'arte rappresentare sempre il medesimo personaggio e recitare

¹ *Op. cit.* Lez. IX.

all'improvviso, era naturalmente mosso a ben studiarne l'indole, e i costumi. « I comici, dice Niccolò Barbieri celebre attore della commedia dell'arte nel XVII secolo, studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimproveri, deliri, disperazioni, per averli pronti all'occasione, ed i loro studi sono conformi al costume dei personaggi, che loro rappresentano ».¹ Ed infatti Francesco Andreini, uno dei *Capitani* più rinomati nella compagnia dei Gelosi, e marito della celebre Isabella Andreini, pubblicò nel 1607 in Venezia una raccolta dei tratti più comici del suo carattere, intitolata: « Le bravure del Capitano Spavento, divise in molti ragionamenti in forma di dialogo ».

XV. Il Molière seppe trarre gran profitto dalla commedia dell'arte italiana. Il soggetto di molte sue commedie è preso quasi interamente da *scenari* di commedie dell'arte, e così pure moltissimi personaggi e caratteri, come ha ben dimostrato il Moland nel suo pregevole libro: *Molière et la comédie italienne*. A gli Italiani deve egli principalmente quella vita e quel movimento che osserviamo nelle sue commedie. « L'action dramatique, dice Moland, ne paraît pas avoir été très naturelle à l'esprit français, qui a toujours été fort enclin aux discours. En Italie au contraire, le mouvement, l'action, règne souverainement sur le théâtre. Dans ce qui est aux yeux des Italiens le véritable art comique, dans la *comédie de l'art*, la parole est abso-

¹ *La Supplica*, discorso familiare di Niccolò Barbieri, detto Beltramo, diretta a coloro che parlando o scrivendo trattano dei comici, trascurando i meriti delle azioni virtuose. — Lettura per quei galantuomini, che non sono in tutto critici né affatto balordi, Venezia 1634, cap. VIII.

lument subordonnée et compte à peine. Aussi quelle source abondante de jeux de scène, de combinaisons ingénieuses, de brusques et saisissantes expositions ils nous offrent! Ils connaissent admirablement tous les ressorts capables d'imprimer au drame una marche rapide. Molière n'eut garde de dédaigner les leçons de ces eccellenti praticiens; il apprit à leur école à tradurre per la perspective de la scène telle disposition de caractère, tel retour de sentimento, telle préoccupazione d'esprit dans un personaggio. Il les étudia dans leur jeu, il les étudia dans leurs oeuvres; il fut leur disciple, mais un disciple qui surpassa ses maîtres ».¹

Dagl'italiani imparò soprattutto il Molière a dare forte spicco alle idee comiche; quegli incidenti variati all'infinito, quelle situazioni singolari, quei giuochi di scena, quelle pantomime espressive, e sino quei lazzi, che i comici italiani moltiplicavano e prodigavano sovente senza alcuno scopo, il Molière li adoprò con accorgimento. Egli se ne servì per mettere in mostra uno stato dell'animo, un sentimento, una passione; per far risaltare un carattere dalla prima parola, dal primo gesto. Le esposizioni erano generalmente assai vivaci nella commedia dell'arte, ed il Molière le tolse questo segreto. Il principio del monologo di Argan nel *Malade imaginaire* è preso dalla commedia dell'arte *Il franzoso alloggiato all'osteria del Lombardo*; lo stratagemma immaginato da Isabella nell'*École des maris* per far pervenire a Valerio un suo biglietto, si trova nel *Ritratto*, scenario dei Gelosi. La scena assai comica dell'*Avaro*, in cui Cleonte fa un dono alla sua amante a spese del padre Arpagone, è tolta di peso dalle *Case svaligate*, commedia dell'arte, recitata assai

¹ MOLAND, ivi, pag. 6.

spesso al tempo di Molière. In questa stessa commedia dell'*Avaro*, il Molière ha messo a contribuzione parecchi altri scenari di commedie dell'arte. *Les Fourberies de Scapin*, composizione di attraentissima vivacità, è italiana nella maggior parte dei particolari.

Ma andrei troppo per le lunghe e mi allontanerei troppo dal mio soggetto, se volessi notare tutto quello, di cui il Molière è debitore alla commedia dell'arte. Se mi son trattenuto alquanto su questo argomento, è stato per mostrare quale profitto si poteva cavare dalla commedia dell'arte, e come in essa non mancassero gli elementi per una buona commedia.

XVI. In Italia però la commedia dell'arte non fu mai apprezzata dai dotti. Quando incominciarono a risorgere gli studî, si poteva sperare che qualche grande ingegno si valesse di cotesta forma di commedia. Ma la irruzione dell'antichità fu per il teatro italiano, come ben dice l'Hillebrand, ciò che l'invasione francese fu per la vita pubblica: essa lo distrusse intieramente. La rinascenza, dice lo Chasles, fu come un viaggio di scoperta, che fece obliare il paese nativo; si resuscitò il passato, si procrastinò la fondazione dell'avvenire. Si imitò, si tradusse, si copiò con una foga giovanile che somigliava al fervore indiscreto d'un noviziato. Prevalsa la dottrina della imitazione delle opere classiche qual principio fondamentale dell'arte, si ritenne non v'essere nulla a sperare per lo spirito umano fuori di cotesta via: non si apprezzarono le opere moderne, se non in quanto esse offrivano una somiglianza più o meno perfetta coi modelli classici; e quindi si rifiutò tutto quanto da essi s'allontanava, come effetto d'una barbara degenerazione e d'un gusto depravato; e si ebbe perciò per la commedia dell'arte lo stesso disprezzo, ed anche questo era quasi un plagio, che gli

scrittori latini avevano avuto per i mimi e le atellane. Della poca stima che i letterati del XVI secolo facevano della commedia dell'arte si può giudicare dalle seguenti parole di Niccolò Rossi nei suoi *Discorsi sulla Commedia* (Vicenza 1589): « Né commedie io numerò giammai quelle che da gente sordida et mercenaria vengono quà e là portate, introducendovi Gianni Bergamasco, Francatrippa, Pantalone et simili buffoni, se non volessimo assomigliarli ai mimi, alle atellane ed ai planipedi degli antichi ».¹

XVII. La stessa sorte delle commedie dell'arte ebbero le *Sacre Rappresentazioni*, che abbiamo detto essere l'altro germe, donde poteva sorgere in Italia un teatro originale, allo stesso modo come era sorto in Inghilterra e Spagna. Abbiamo saggi in volgare di queste rappresentazioni fin dai primordi del XIV secolo. Esse si erano andate a poco a poco spogliando d'ogni spirito religioso, non ritenendo di sacro ormai altro che il nome e la forma, e facendosi nel resto quasi interamente profane. Riproducevano già i costumi contemporanei, i pregiudizî e le idee del tempo; vi vediamo figurare il medico ed il giudice, il contadino ed il gran signore, il soldato ed il mercante. E basti citare a questo proposito le Rappresentazioni sacre scritte da Lorenzo dei Medici e da Feo Belcari, il *Figliuol prodigo* del Castellani e molte altre. Anche il Cecchi si segnalò in questo genere, e caratteri del tutto umani noi troviamo nella sua Rappresentazione *La Conversione della Scozia*. Vi è un parasita, ma che non ha che fare col parasita della commedia latina: esso è un cortigiano, un agente d'affari, un mezzano d'impieghi; è *cristiano di nome, ma fatto però*

¹ NICCOLÒ ROSSI, *Discorsi sulla Commedia*, pag. 34.

in guisa che facendo di bisogno ei sarebbe e non sarebbe, e la sua fede è come d' un imbuto, attaccato così ad un aghetto da poterlo levare e porre: egli è come la lontra in terra ed in acqua a sua posta: è come l'anguilla, entra per tutto e va per ogni verso; quando parla colla regina o col vescovo suo egli è cristiano, quando coi sacerdoti di Giove, Giove è un uomo dabbene.¹ Vi si dipinge una corte con tutti i suoi vizi; i medici impostori, i sacerdoti di Giove e questo parasita sono veri tipi di cortigiani. Così è descritta la corte nell'atto II scena V:

O sappi che la corte è un'alchimia
 E i cortigiani son tutti alchimisti;
 E per far diventare oro ed argento
 Ciò che toccano, e' vanno mulinando
 E stillando il cervello, chi in una
 Cosa, e chi in un'altra. A chi riesce
 Ed a chi no; chi sa trovar la buona,
 Si fa ricco; chi pesca pei rigagnoli
 E' spiana in terra e si conduce al verde.

Nella *Morte del re Acabbo*, oltre una descrizione simile della corte, vi troviamo una satira pungentissima contro l'impostura dei preti, che sono raffigurati nei falsi profeti.²

Sempre mai fu e sempre fia dei semplici
 Che dan le spese a chi si sta; e sempre
 Si trova da giuntar chi vuol giuntare....
 In ogni mo', profeti e profettesse,
 Ciurmadori, indovini e gente simili
 Han da avere un grand'obbligo alle donne,
 Perché coll'esser tanto tanto facili
 Al credergli ogni cosa, dan loro animo

¹ *Conversione della Scozia*. Atto I, scena II.

² *Morte del re Acabbo*, Atto II, scena V Atto IV, scena II.

A finger nuove tresche, onde poi esca
Nuovo guadagno, e sai se la fa bene
Quando tu puoi coprirlo con la mostra
Della religïon.
. Mercatanti veri e pratici
Sono questi profeti di Baalle,
Che dando frascherie, che nulla vagliono,
Se le fanno pagare a peso d'oro
E noi baccelli il crediam.

Commedie vere e proprie, ma che si riaccostano più alle sacre rappresentazioni che alle commedie latine, sono il *Figliuol prodigo* e *Lo Sviato*. Il soggetto di quest'ultima è il seguente. Un giovane di 18 anni, rimasto senza padre, vien raggirato da alcuni tristi ed istigato al male. Il Diavolo sotto la persona di Mico, si fa suo consigliere e lo circonda di ribaldi; ma siccome il giovane ha ricevuto ottima educazione ed è di buona indole, non tralascia le sue devozioni, e quindi da ultimo viene aiutato da un angelo mandatogli dalla Vergine. Tutti i caratteri sono umani, salvo Mico che rappresenta il diavolo, e l'angelo sotto le sembianze d'un vecchio; però questi potrebbero essere benissimo l'uno un tristo qualunque, e l'altro un buon uomo: né noi li conosciamo per esseri soprannaturali se non in ultimo. Il giovane Lamberto è carattere nuovo ed originale; è un giovane di buona natura, ma che si lascia facilmente raggirare, benché gli ripugni di ribellarsi alla madre. Mico, Giansi, Chima sono veri tipi di ribaldi: con quali arti essi non s'insinuano nell'animo dell'inesperto giovane e cercano d'indurlo al male! Bello è anche il carattere di Mona Gostanza: è una buona madre che ama ardentemente il figliuolo, e cerca di metterlo sulla retta via, ma il troppo amore l'acceca, e resta anch'essa in certo modo ingannata dalle arti di Mico. Come si vede, siamo qui molto lon-

tani dalla commedia latina: non si tratta infatti né di amori, né di cortigiane, né di ritrovamenti di figli perduti.

XVIII. Un'altra forma drammatica originale derivata dalle Sacre Rappresentazioni possiamo ritrovarla nelle Farse. Erano queste una specie delle così dette *Moralità*, ma v'era maggior dipintura di costumi locali. Differivano poco, dice il Fiacchi,¹ dalle Atellane, godendo il privilegio di mescolare personaggi d'ogni specie; e di far a meno dell'unità di tempo e luogo. Ci restano parecchie di queste farse scritte dal Cecchi, le quali sono del tutto originali, sia per la forma, sia pei caratteri, come può giudicarsi dalle due a stampa, il *Samaritano* ed i *Malandrini*. Notevoli sono nel *Samaritano* i caratteri del medico, dell'oste, e della serva d'osteria. Nei *Malandrini* poi troviamo scene naturalissime e piene di vita, per esempio quella tra i due mercanti, i quali si scoprono a vicenda le frodi che fanno (Att. II° sc. II^a), e l'altra tra i due contadini (Att. II°, sc. IV^a). Nell'atto I° sc. III^a così si parla delle corti:

Ed è il proprio delle corti questo,
Che non si vegga mai riso che sia
Simile al cuore, né arrivi mai
La verità, dove lor sieno, aperta.

E nella scena V^a si dice che gli uomini di corte fanno d'ogni cosa un piano, e si farebbero quella coscienza d'accomodarsi di quel d'altri, che un buon cristiano d'offerire all'altare. E questo avviene perché i salarii son pochi e meno l'entrate, e vivono in su certe aspettative che non arrivano mai.

¹ AB. LUIGI FIACCHI, *Lettera premessa ai Proverbi del Cecchi*.

Di queste forme drammatiche, però, i dotti del XVI secolo facevano pochissima stima, e se qualche volta vi si piegavano, era solo per compiacere ad alcuni amici, per semplice passatempo, o come direbbesi, per l'occasione, né in esse ponevano la loro fama di poeti comici. A persuadersene basti leggere ciò che dice il Cecchi nel Prologo della *Morte del Re Acabbo*:

Mi piace

Che essendo in un luogo ove si deve
Insegnar buon costumi ai giovanetti,
Facciate cose oneste e di misterio.
Ma ditemi: così si poteva anco,
Far un'altra *commedia* onesta o una
Tragedia, le quali fussino osservate
Di stilo, ed era forse manco spesa,
O se par, mostravate pur che voi
Andassi favorendo *quel che invero*
Il merita, e vi andassi accomodando
Al temporale, perché, a dire il vero,
Queste feste a parola hanno la zazzera.

..... Io so bene
Che l'autore ha detto molte fiate,
Che ancor che egli abbia fatto insino ad ora
Più commedie secondo lo stil comico
Commodamente osservate, che in questa
Egli è uscito dal suo modo solito;
Che ha ridotto questa storia in atto
Recitabile, *ai preghi d'un amico*
A cui egli ha più car di far piacere
Ch'egli non ha *d'esser tenuto comico*,
E ha cerco d'andarsi accomodando
Alla voglia di quel che l'ha ricerco.

Conchiude poi dicendo, che non vuole il suo nome si sappia, perché gli basta per premio di questa sua fatica l'aver compiaciuto all'amico. Il Fiacchi poi cita anche un passo del prologo del *Tobia* del Cecchi, ove dice che frati e monache lo molestavano forte, perché

egli impiastrasse loro delle commedie e delle tantafere, sicch'egli dovea servire a due padroni: al pubblico, che non voleva *misteri da zazzeroni*, e sol dalla paura, egli dice, si grattava il capo e si contorceva, ed alle anime devote. Nel prologo della farsa la *Romanesca* (1585) egli si crede in debito di difendersi contro coloro che l'accusavano d'aver scritto questa specie di composizioni drammatiche: e qui lo riportiamo in massima parte, perché non solo ci mostra il disprezzo che i letterati aveano per cotali componimenti, ma ci dà una idea chiara di ciò che fosse la Farsa:

So che vi sarà alcun che dirà forse:
 Che umor salso è entrato a costui
 Nel capo? ch'e' non fa più, se non Farse,
 Componimento non usato ancora
Da uom che nel compor vaglia qualcosa
 Massime che egli ha già molti fogli
 Imbrattati ai suoi di nelle commedie,
 Né è in ciò stato tenuto goffo
 Affatto affatto. Ai quali egli risponde:
 La Farsa è una terza cosa nuova
 Fra la Tragedia e la Commedia; gode
 Della larghezza di tutte e due loro,
 E fugge la strettezza lor, perché
 Raccetta in se i gran signori e principi,
 Il che non fa la Commedia; raccetta
 Com'ella fosse o albergo o spedale,
 La gente come sia, vile e plebea,
 Il che non vuol mai far donna Tragedia.
Non è ristretta a casi; ché gli toglie
 E lieti e mesti, profani e di chiesa,
 Civili, rozzi, funesti e piacevoli.
Non tien conto di luogo; fa il proscenio
 Ed in Chiesa e in piazza e in ogni luogo;
Non di tempo; onde s'ella non entrasse
 In un dì, lo terrebbe in due e in tre.
 Che importa! E in somma ell'è la più piacevole

E piú accomodata forosozza,
E la piú dolce che si trovi al mondo.
E si potrebbe agguagliarla a quel monaco,
Il qual volea promettere all'Abate,
Fuor che l'obedièza, ogni altra cosa.
E le basta osservare il suo decoro
Delle persone, essere onesta, stare
Nei termini modesti e della lingua,
Parlando come parlano i cristiani
Che son nati e nutriti qua da voi.
Del resto poi ell'ha, stitichi e larghi,
Tutti, vedete, in luogo di fratelli.

Colpite per tal modo dal disprezzo dei letterati, queste forme drammatiche originali non ebbero campo di svolgersi, ma rannicchiandosi quasi nella parte piú ignorante del popolo ove perdurarono sino ai nostri giorni, come lo provano i *Maggi*, rimasero immobili e prive di vita: e la loro sorte non fu dissimile da quella dei frutti che l'inverno colpisce immaturi sull'albero, dove aggrinzano, si contraggono, inaridiscono, e cadono per ultimo spenti a terra.

PARTE SECONDA

I. Alla imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo, oltre le cagioni generali e comuni a tutta la letteratura, cooperarono anche alcune cagioni speciali: cioè la tradizione della commedia classica non mai interrotta, le dottrine poetiche di Aristotile prevalenti in quel tempo, e la somiglianza delle condizioni civili e politiche dell'Italia con quelle dei tempi che la commedia latina, o meglio greca, ci rappresenta.

Durante tutta l'età che corse dal massimo fiorire della letteratura latina sino al secolo XVI, il ricordo dell'antico teatro non si era mai cancellato; esso si manifesta ognora, se non colle rappresentazioni, almeno con opere di carattere drammatico, e collo studio e la lettura dei comici latini. Noi cercheremo di raccogliere tutti i fatti, che ci attestino il perpetuarsi delle opere dell'antico teatro durante tanti secoli di tenebre e di barbarie: e per tal mezzo potremo seguire, comprendere, ed indovinare il più delle volte, quel movimento che ricondusse a poco a poco il teatro all'imitazione dell'antichità.

La commedia regolare classica continuò anche dopo il secolo d'Augusto. È vero che il favore, di cui godevano i Pantomimi del primo secolo ed anche dopo, recò

gravissimo danno alla commedia ed alla tragedia; giacché questo spettacolo, che non ammetteva parole, conveniva meglio che ogni altro alla politica ombrosa degl'imperatori, ed avea di più il vantaggio di fornire un legame e come una lingua intelligibile e comune alle nazioni, sì diverse di costumi e d'idiomi, che componevano l'impero romano. È pur vero che la spesa eccessiva, necessaria alle rappresentazioni di commedie e tragedie, insieme colla povertà delle provincie vessate da pretori e proconsoli, ed allo scompiglio recato dalle continue guerre e dalle invasioni dei barbari, non permetteva, se non a rari intervalli, l'uso di siffatti spettacoli, che avrebbero richiesto ricchezza, indipendenza e tranquillità pubblica. È vero altresì, che l'amore crescente dei romani per gli spettacoli del circo, la passione per le corse, il furore per le naumachie, l'uso dei combattimenti d'animali e gladiatori aveano assai rattiepidito l'ardore pei diletti intellettuali, recati un tempo dalla musa di Menandro e di Sofocle. Ma ciò non ostante, da questa trista preferenza per gli spettacoli muti e brutali non si può argomentare che fossero abbandonati del tutto gli spettacoli più delicati, di cui il genio d'Atene avea dotato l'Italia ed il mondo romano. S'era introdotto in Roma l'uso delle pubbliche letture sia nel Campidoglio, sia nelle case dei ricchi privati; ed in tali ritrovi doveano probabilmente leggersi commedie fatte ad imitazione di Plauto e di Terenzio, la cui indole non popolare confaceasi a quelli mirabilmente. Non pertanto abbiamo altri indizî che queste commedie fossero recitate anche pubblicamente.¹

¹ Il MAGNIN dice di aver raccolte prove della durata delle commedie nei primi secoli dell'era cristiana; ma l'opera di quest'autore è rimasta interrotta, e non sappiamo di quanto valore fossero

Che durante tutto questo tempo, cioè da Augusto sino al principio dell'età moderna, vi siano state rappresentazioni di drammi recitati, s'è visto quando abbiamo parlato della perpetuazione dei mimi e dei drammi popolari. Ma abbiamo anche argomenti per credere che, sino ad un certo tempo, queste rappresentazioni fossero anche di commedie regolari, poichè nei decreti di concilî e negli scritti dei Padri della Chiesa riguardanti il teatro,¹ oltre che dei mimi e delle altre rappresentazioni popolari, si fa chiara ed esplicita menzione della commedia. Noi ne citeremo quelli che ci sembrano più rilevanti, insieme con altre prove che ci è venuto fatto di raccogliere in altri libri,² e che ci fanno fede come in ogni tempo le commedie di Plauto e di Terenzio sieno state lette e studiate.

Sappiamo adunque, che l'imperatore Claudio compose una commedia greca, che fece rappresentare in Napoli, e che in concorso d'altre riportò la corona. Alcune commedie di Afranio pare fossero recitate al tempo di Nerone. Sotto questo istesso imperatore visse un Probo commentatore di Terenzio; e al tempo di Domiziano, Stazio volendo far risolvere la moglie a partire con lui per Napoli, le parla delle commedie dell'*eloquente Menandro* che si rappresentano ancora,

le prove da lui messe insieme. Siamo certi però che doveano essere quali si potevano aspettare dalla sua dottrina e dall'accuratezza che soleva porre in siffatte ricerche.

¹ Vedi *Dictionnaire des Mystères*, nel tomo 43 della *Nouvelle Encyclopédie Théologique* dell'Ab. MIGNÉ.

² Per non moltiplicare inutili citazioni, e per non farci belli delle altrui ricerche, diremo qui, una volta per tutte, che le fonti a cui abbiamo avuto ricorso sono quelle erudite e copiose, del Tiraboschi, del Maffei, del Du Méril, del Chassang, del Magnin e di altri dotti uomini di simil stampa.

e dell'ilarità eccitata da tale spettacolo, in cui l'estro libero dei Greci è temperato da una urbanità tutta romana.¹

Il Mommsen ha pubblicato nella sua Raccolta d'iscrizioni latine del Regno di Napoli l'epitaffio d'un poeta dell'epoca imperiale (probabilmente del primo secolo dopo Cristo), che si chiama M. Pomponio Bassulo, il quale avea fatto incidere sulla sua tomba alcuni versi, che incominciano così:

Ne, more pecoris, otio transfunderer
Menandri paucas vorti scitas fabulas,
Et ipsus etiam sedulo finxi novas.

Il nome d'un altro poeta, un tal Virgilio Romano, ci è trasmesso da una lettera di Plinio il giovane.² « Io sono, scrive questi a Caninio, della scuola di coloro che ammirano gli antichi, ma senza disdegnare, come certi altri, gl'ingegni del nostro secolo, perché non credo che la natura sia così stanca e spossata da non potere produrre più niente che meriti elogio. Io son dunque andato ultimamente a sentire Virgilio Romano leggere in un'adunanza privata una commedia imitata dall'antico, e l'opera è sì notevole che potrà essa stessa essere imitata un giorno. Questo autore ha scritto commedie del genere di Menandro e degli altri poeti del medesimo tempo; e voi potete dar loro un posto tra quelle di Terenzio e Plauto ». Lo stesso Plinio raccomanda caldamente, in una lettera ad un suo amico, Zosimo suo liberto, *comico* di professione, e di lui dice: « est homo probus, officiosus, literatus. Pronuntiat acriter, sapienter, apte, decenter etiam ».

¹ STAZIO, *Silvae* II, 1, 114, III, 93.

² Epis. III, 31.

In S. Clemente Alessandrino a centinaia si veggono citate le autorità dei poeti comici e dei tragici.

S. Giustino Martire compose tutto il suo ragionamento *de Monarchia* con le moralissime sentenze di tragici e comici.¹

Nel III secolo, Lattanzio parla contro la tragedia e la commedia del suo tempo con parole che ci fanno supporre che si rappresentassero ancora composizioni del genere di quelle di Plauto e di Terenzio, se pure non erano proprio le commedie di questi autori. « Io non so, egli dice,² se vi sia sulla scena meno sregolatezza che negli altri spettacoli, imperocchè nelle commedie non si rappresenta se non la impudenza delle fanciulle e gli amori delle cortigiane; e quanto più gli autori di queste composizioni sono eloquenti, tanto più col pensiero ornato persuadono quelli che li ascoltano, e l'eleganza dei versi fa sì che meglio s'imprimano nella memoria degli uditori ». Soggiunge poi: « Le tragedie altresì mettono, sotto gli occhi degli spettatori i parricidi, gl'incesti dei cattivi principi, e mostrano le scelleratezze coturnate ».

Più tardi parla anche dei *mimi*, sicché distingue nettamente queste tre specie di rappresentazioni, *tragedie, commedie e mimi*.

S. Cipriano nella sua lettera a Donato dice: « Nei teatri similmente vedrai ciò che recherà e dolore e rossore. Il coturno appartiene ai Tragedi che in versi narrano le imprese dei favolosi eroi ».

Tertulliano dopo aver condannati i teatri per le oscenità dei mimi e pantomimi, si fa a detestarli per

¹ Cfr. MAFFEI, *Trattato dei teatri*. Verona 1754.

² *Ist.* Div. lib. VI, cap. 20.

le commedie e tragedie che in essi si recitavano. « Che se le commedie e tragedie rappresentatrici di lascivie, di crudeltà, di prodigalità, di empietà non rappresentano cose migliori, ciò che si detesta nel fatto non si ammette nel detto... I rappresentanti delle tragedie s'inalzano coi coturni... Il Dio della verità non ama il fasto: tutto ciò che si finge, presso lui è un adulterio ». ¹

Ed Arnobio nel IV° libro della sua opera contro i Gentili dice: « Il vostro sommo regnante Giove, o idolatri, senza che punto sia rispettato dagli Istrioni, è introdotto a fare nella scena le parti di un adultero, il quale per insidiare le altrui mogli, cambia faccia e riveste le sembianze del loro marito ». Nelle quali parole si vede chiara l'allusione all'Amfitrione di Plauto, che tra le commedie di lui doveva essere tra le più popolari, perché più delle altre si accostava alla forma delle commedie popolari, i mimi e le atellane.

Come a tempo di Adriano troviamo un Terenzio Scauro, commentatore di Plauto, così nel IV secolo vi furono parecchi commentatori di Terenzio: Elio Donato, Evanzio ed un Arrunzio Celso.² Importante è un passo di Donato. Egli nel commento all'atto IV, scena 3ª dell'Andria avverte, che a tempo suo le parti di donna, rappresentate altre volte da uomini, erano allora rappresentate da donne. Il che prova che in allora rappresentavansi ancora commedie di Terenzio o almeno dello stesso genere. « Vide, dice Donato, non minimas partes in hac comoedia Mysidi attribui, hoc est personae foeminae, sive haec personatis viris agitur, ut apud veteres, sive per mulierem *ut nunc vidimus* ».

¹ TERTULLIANO, *De spectaculis*, cap. 18.

² BAEHR, *Storia della letteratura romana*, t. I pag. 165.

L'anno 369 Claudiano facendo l'enumerazione di tutti i generi di spettacoli usati al suo tempo, senza obliare nemmeno i fuochi di artificio, dice:

Nec egeant
. qui pulpita *socco*
Personat, aut alte graditur maiore cothurno.

Ora con queste parole s'accenna chiaramente alla commedia regolare, giacché il *socco* è proprio di essa e non dei mimi, detti appunto *planipedes*, perché n'erano privi.

È notevole anche un passo di S. Giovanni Crisostomo, in cui ci dà notizia dei personaggi posti in scena più spesso. L'oratore¹ paragona gl'inganni del mondo alle illusioni del teatro. Come, dice egli, calato il sipario, gli attori entrano in iscena, e col viso coperto dalla maschera cominciano un'antica commedia e recitano l'esposizione, uno rappresentando un filosofo senza essere filosofo, l'altro un re senza esser re, ma avendone le insegne, questi facendo l'ufficio di medico, quantunque nessuno vorrebbe affidare a lui il minimo che, quegli rappresentando uno schiavo mentre è di condizione libera, quest'altro un dottore, mentre non sa neppure leggere ecc. ecc. E lo stesso Giovanni Crisostomo nell'Omelia decima sopra gli atti degli Apostoli dice: « Non è questo teatro quello dei comici e dei tragici, il cui frutto è solo il piacere che passa alla giornata ».

Il Magnin dice scritto e forse rappresentato in questo secolo il *Querolus* o *Aulularia* d'incerto autore, composto ad imitazione dell'*Aulularia* di Plauto, benché i più dei critici lo pongano nel VII secolo. Ma al IV

¹ *In terrae motum et Lazarum, Homel., VI.*

secolo appartiene indubbiamente il *Ludus septem sapientium* di Ausonio, sebbene malgrado il titolo, non abbia punto carattere drammatico; esso è infatti, una serie di monologhi senza azione, e slegati gli uni dagli altri. Questo stesso Ausonio che imitava Claudiano in luogo di Virgilio, e che non vedeva alcuna differenza tra l'oscuro Minervio e Quintiliano, mostrava però un certo buon senso raccomandando a suo figlio l'assidua lettura di Omero e dell'amabile Menandro.

Tra i Padri della Chiesa, quasi tutti nemici dichiarati del teatro, troviamo tuttavia chi fa onorevole menzione di Menandro e di Terenzio. S. Girolamo, la cui fede non era meno ardente né la dottrina meno pura di quella degli altri santi Padri, non ha giammai proscritto Menandro e Terenzio, anzi li faceva imparare ai fanciulli a lui confidati, e gl'invocava tra gli altri protettori della civiltà minacciata. Spaventato dai progressi dei barbari, egli voleva raccogliere intorno a Roma ed alla Chiesa tutte le arti e tutte le glorie; e chiedeva alla Grecia, che gli desse ausiliari per questa santa causa, di cui i grandi uomini a lui sembravano i giusti difensori, esclamando: « Gli storici chiamino a sé Erodoto e Sallustio, gli oratori facciano ricordare Lisia, i Gracchi, Demostene, Cicerone, ed i poeti si schierino dietro Omero, Virgilio, Menandro e Terenzio ».

S. Agostino mentre parla severamente dei mimi e dice che soverchio è persuadere « *ut diligat dominum qui adhuc diligit mimum, qui adhuc diligit Pantomimum* » e che invano domandava il battesimo chi non voleva tal professione dismettere, asseriva poi (in Civ. Div. 1, 2, c. 8) « *haec sunt Scenicorum tolerabilia ludorum, Comoediae scilicet, et Tragoediae* » perché queste almeno « nulla saltem, sicut alia multa verborum obscenitate compositae: quas etiam inter studia, quae ho-

nesta ac liberalia vocantur, pueri legere et discere coguntur a senibus ».

In questo stesso secolo alcuni preti cristiani composero, secondo Sozomene, commedie e tragedie per uso della gioventù cristiana, e secondo il modello delle tragedie di Euripide e delle commedie di Terenzio.

Nel v secolo un poeta cristiano, Sedulio, in un impeto d'austera indignazione, lamenta di vedere i poeti pagani ritornare alle loro finzioni, e con la pompa della tragedia ed il brio della commedia rinnovare il contagio sacrilego delle idee profane.

Nel VII troviamo un dialogo fra Terenzio ed un burlone: *Dialogus inter Terentium et delusorem*.¹

Il concilio di Costantinopoli nel 692 ordina sotto pena di scomunica che nessun uomo si travesta da donna o viceversa, e che nessuno rappresenti personaggi di commedie o tragedie.

Tra gli altri argomenti addotti dai moralisti e SS. Padri contro il Teatro era l'usanza di travestirsi, da uomo in donna, che era espressamente proibito dalle sacre carte. Ora quest'usanza era specialmente nelle commedie e tragedie, giacché nei mimi le parti femminili erano rappresentate da donne.

II. Più che ogni altro genere di letteratura, il dramma ebbe a patir detrimento nelle tenebre del Medio-Evò, sia pel caso che fece sperdere i manoscritti, sia pel falso zelo, che nel VI e VII secolo, infiammò i Padri della Chiesa contro il teatro profano. Nondimeno il teatro antico non perì; non troveremo, è vero, per alcuni secoli quasi nessuna memoria di rappresentazioni di commedie, ma le opere comiche continuarono ad essere lette e studiate. Sidonio Apollinare leggeva con

¹ MAGNIN, *Bibl. de l'École des Chartes*, t. 254.

suo figlio l'*Hecyra* di Terenzio confrontandola con una di Menandro: « Nuper ego filiusque communis Terentianae Hecyrae sales ruminabamus, studenti assidebam, naturae meminens et professionis oblitus: quoque absolutius rhytmos comicos in citata docilitate sequeretur, ipse fabulam similis argumenti idest Epitreptem (*leggi* Epitreptes) Menandri in manibus habebam ». S. Agostino nel libro primo delle sue Confessioni, parlando del danno che producevano alla morale ed al buon costume la lettura e lo studio delle opere degli scrittori pagani, che allora si faceva nelle scuole, cita l'Eunuco di Terenzio, in cui questi introduce un giovinetto dissolto che proponevasi Giove per esempio della sua impudicizia.... E soggiunge: « Non accuso pertanto le parole come vasi eletti e preziosi, ma il vino dell'errore che ci davano a bere gli ubbriachi dottori, e, se nol bevevamo, eravamo da loro battuti. E pure io di buona voglia imparai queste favole e, meschino me, di esse mi diletta e perciò io era appellato fanciullo di buona aspettazione ». ¹

Nelle celle dei monasteri bisogna cercare dal VII al XI secolo i rari seguaci del teatro antico. Non tutti i monaci erano puri *asceti* dediti interamente alla vita contemplativa, e assorti tutti nel pensiero religioso, e quindi ostili o indifferenti alla letteratura profana: ma ve n'erano parecchi, i quali, vissuti per molto tempo nel mondo, e disgustati della vita, erano corsi a trovare nei chiostri quella pace e quella tranquillità d'animo che non potevano trovare al di fuori, e pei quali unica consolazione e conforto era lo studio non solo delle cose sacre, ma anche delle profane. Né in

¹ Cfr. MAMACHI, *Costumi dei primi cristiani*, T. II, cap. V, § III.

questi loro studi erano dimenticati gli autori comici, sicché già fin dal IV secolo S. Girolamo si lamentava che molti religiosi preferissero la lettura delle commedie a quella dei libri santi.

Si cominciò dapprima a copiare e correggere le commedie antiche, poi a commentarle. Alla Biblioteca di Londra vi sono 30 copie monastiche di Terenzio; e nell'*Index manuscriptorum* del cenobio di Bobbio si trova « libros, id est comoedias Terentii, II ».¹ Una copia di Plauto che si crede del X secolo sta nel *British Museum*. Fabricio² dice come nella Biblioteca Vaticana *asservatur celebris codex Terentii, quem aevo Caroli Magni, Hrodogenes scripsit et Calliopius recensuit*.

Abbiamo una lettera del celebre Lupo Abate di Ferrières scritta al Pontefice Benedetto III, l'anno 855 in cui lo prega di mandargli tra gli altri il commento di Donato sulle commedie di Terenzio. Eugrafio nel X secolo commentò Terenzio, e Gerberto ordinò che il suo libro fosse ricevuto in Bobbio. Lo stesso Gerberto, temendo che senza conoscere le locuzioni che debbono impararsi nei poeti, non fosse possibile ai suoi allievi conseguire l'arte oratoria, lesse e commentò Virgilio, Stazio, Terenzio ed altri poeti classici.

Terenzio era allora assai popolare nei conventi, come fu più tardi nelle scuole, ed egli deve questo favore, secondo lo Chassang,³ a quel suo parlare sentenzioso, che era prediletto nel Medio Evo, ma forse anche all'essere dei poeti comici il più casto. E non

¹ MURATORI, *Antiq. Ital.* III, pag. 818.

² *Bibl. Lat.* t. 1, 32, ed 1721.

³ CHASSANG, *Des Essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV et XV siècle*, pag. 15.

solo nei conventi era letto Terenzio, ma anche nei monasteri. Basta ricordare a questo proposito Hroswitha monaca di Gandersheim, la quale legge Terenzio e mette sotto l'invocazione di questo patrono tolto al paganesimo, i primi saggi del dramma cristiano cercando così di rannodare alle autorevoli glorie dell'antichità, l'arte veramente nuova, di cui essa inconsciamente era creatrice. E che non fosse sola a leggere e studiare Terenzio lo dichiarano apertamente le parole, che dice nella prefazione: « Plures inveniuntur catholici, cuius nos penitus expurgare nequimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis, gentilium vanitatem librorum utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. Sunt etiam alii sacris inhaerentes paginis, qui licet alia gentilium spernant, *Terentii tamen figmenta frequentius lectitant* et dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur. Unde ego, Clamor validus Gandeshemensis, non recusavi illum imitari dictando, dum alii colunt legendo ».

Nel secolo XI l'autore d'un poema in verso sulla *dottrina spirituale* diceva che non bisognava trascurare le massime morali di Terenzio, Orazio, Giovenale.¹

Copie di Terenzio, scritte in cotest'età, si trovano nelle seguenti biblioteche monastiche;² nella biblioteca dell'abate di S. Vittore a Parigi (catalogo dell'XI secolo), in quella di S. Amad (cat. XII sec.) col commento di Eugrafio, in quella di Corbia (mss. anteriori al 1200), di S. Bertin, degli Arcivescovi di Rouen, nella Bibl. di Saint Riquier (catalogo dell'anno 831), etc.

¹ DU MÉRIL, *Origines latines*, pag. 32.

² LEON MAITRE, *Les Écoles épiscopales et monastiques de l'Occident depuis Charlemagne jusqu'à Philippe Auguste* (768-1180).

Nel XII secolo Giovanni di Sarisbery nomina Terenzio ed il suo modello Menandro, e dalle sue parole sembrerebbe che le opere del poeta greco gli fossero familiari, giacché ci parla di Plauto, Terenzio e Menandro e *delle istorie immaginarie, che trovansi nei loro scritti*, citandoli tutti e tre insieme nello stesso modo e con pari cognizione di causa: ma è più probabile che egli non conoscesse queste *loro storie* e specialmente quelle di Menandro, se non per mezzo dei *fabliaux*, che allora avevano resi popolari gl'intrighi di parecchie commedie antiche, sicché Guglielmo di Blois, poeta latino, che scriveva alla fine del XII secolo, dichiarava, che il soggetto della sua commedia licenziosa intitolata *Alda*, era per questa via pervenuto da Menandro sino a lui.

Il Maffei nel suo *Discorso intorno al Teatro italiano* dice che in un raro codice della libreria Sabaude che per lo meno è del 1200, si legge un componimento, dove parlano più personaggi in forma di commedia con eleganti versi latini, ma framezzati dalla traduzione in volgare lombardo, ed in margine: *mo parla Pamphilo alla vetrana, mo la vetrana risponde, mo parla Galatea* ecc. Il Maffei non dice il soggetto di questo componimento, ma dai nomi dei personaggi si può indurre che dovesse essere scritto ad imitazione dei comici latini.

III. Un genere speciale di letteratura, metà narrativo e metà drammatico, fu in voga in Francia nel XII e XIII secolo; quello cioè, di poemi intitolati per lo più commedie, i cui soggetti paiono tratti ora da Plauto, ora dai *fabliaux* popolari. Questo genere di composizioni fiorì nel centro della Francia, e fra i loro autori sono più noti Vital de Blois, Guglielmo de Blois, Matthieu de Vendôme. Essi si dichiararono imitatori

di Plauto e Menandro, e non invocano altra musa che Talia; ma da questi autori non traggono altro che il soggetto o l'idea generale, e poi la rimpastano a modo loro. « Io ho abbreviato Plauto, dice Vitale nell'Aulularia; ma Plauto non ha perduto da un lato se non per arricchirsi dall'altro: quando si vuol leggere Plauto con piacere, si comprano i versi di Vitale ». L'Amfitrione dapprima, poi l'Aulularia si sentirono ringiovaniti per opera di Vitale;

Amphitryon nuper, nunc Aulularia tandem
Senserunt senio pressa Vitalis opem.

Di Matthieu de Vendôme si conosce il *Tobias*, il *Miles gloriosus*, il *Milo* e la *Lidia*. In questi poemi si perpetuarono, benché assai imperfettamente, le tradizioni della commedia latina durante il XII e XIII secolo. Ebbe miglior esito il *Geta* di Vitale di Blois. Questa imitazione dell'Amfitrione ne fece quasi dimenticare il modello durante qualche secolo. Della fama in cui fu per lungo tempo questo poema drammatico ci rendono testimonianza le allusioni e citazioni frequenti, che ne fanno gli autori del XIII e XIV secolo, i numerosi manoscritti, e parecchie versioni in lingua volgare: in Francia Eust. Deschamps lo tradusse nel 1421, ed in Italia si stampava ancora nel cinquecento una traduzione falsamente attribuita al Boccaccio, ma che è di un Ghigo Brunelleschi e di un Domenico da Prato. Troviamo menzione del *Geta* anche in una lettera del Machiavelli a Baccio Vettori: « Ho insino a qui, scrive egli, uccellato ai tordi di mia mano; impa- niavo, andavane oltre con fascio di gabbie addosso, che pareva il *Geta* quando tornava dal porto con i libri di Amfitrione ».

Il *Geta*, questa spuria derivazione plautina, non tratta delle disgrazie di Amfitrione, ma si volge contro

la scolastica che allora cominciavasi a diffondere. Amfitrione e Alcmena vi fanno una seconda parte, e la principale è sostenuta dai due schiavi: il contrasto tra il buon senso un po' rozzo dell'uno e la sciocchezza dell'altro infatuato della dialettica, forma quasi il fondo essenziale del componimento.

In queste specie di poemi quello che ha propriamente forma di commedia, essendo un dialogo non interrotto, e non misto di narrazione, è la *Comedia Babbionis*, di cui s'ignora l'autore e la patria, ma che conseguì insieme col *Geta* una grande popolarità.

Ciò avveniva in Francia; ma quel che si dice della Francia vale anche per l'Italia, giacché presso di noi la letteratura d'oltralpe era assai diffusa, ed i cantori francesi erano sparsi per tutta la penisola. Ma se in Francia non si erano perdute le tradizioni comiche dell'antichità, si può egli supporre che ciò avvenisse in Italia, la terra classica per eccellenza, l'antica patria del genio latino? in Italia, dove la imitazione latina non derivava solo da ragioni letterarie, ma anche dall'orgoglio nazionale? E vero che non abbiamo molte prove di questo fatto in Italia prima del XVI secolo; ma intorno a questi tempi non si son fatti presso di noi gli studi e le indagini che si fecero e in Francia ed altrove. Quanti archivi e quante biblioteche rimangono ancora inesplorate! Dove sono in Italia i cataloghi delle Biblioteche monastiche medievali? qual nuovo libro si è egli scritto fra noi sulle nostre scuole medievali dopo i saggi dell'Ozanam o del Giesebrecht?

Una prova che Terenzio fosse generalmente conosciuto in Italia nel XIII e XIV secolo l'abbiamo nel canto XVIII dell'*Inferno*, in cui Dante parla di Taide, meretrice che compare in nell'Eunuco, come di persona assai nota giacché senz'altra indicazione dice:

Taida è la puttana, che rispose

Al drudo suo quando disse: Ho io grazie

Grandi appo te? Anzi meravigliose.¹

Dipoi, risorti gli studî antichi per opera specialmente del Boccaccio e del Petrarca, risorse anche la poesia drammatica ed incominciamo a trovarne i primi saggi. Oltre le tragedie del Mussato, abbiamo in questo secolo anche commedie. Petrarca nella sua giovinezza scrisse una commedia intitolata *Philologia*, di cui non ci resta altro che un solo verso morale.² Ma il Petrarca stesso considerava quest'opera come indegna di lui, e per sottrarla alla curiosità degli amici diceva d'averla perduta e di non sentirne punto dispiacere (*Famil.* VII, 16). Altre opere drammatiche vanno anche sotto il nome di Petrarca, ed alcuni critici attribuiscono a lui il prologo delle *Bacchides* di Plauto. Egli poi copiò tutto Terenzio.³

Pier Paolo Vergerio nato nel 1349, scrisse in età ancor giovanile una commedia intitolata *Paulus, Comœdia ad juvenum mores corrigendos*, la quale conservasi in un codice nell'Ambrosiana di Milano,⁴

Nel xv secolo furono scoperte dodici commedie di Plauto, del quale prima non se ne conoscevano più che otto. Di Terenzio poi si trovano, come afferma lo Chassang moltissimi manoscritti di questo tempo nella Biblioteca parigina. Alcuni contengono delle analisi ad uso delle scuole: per esempio « Terentii comoediae... Accedit anonymi opus breve et scholasticum ad demon-

¹ Ecco le parole stesse di Terenzio: *Thr.: Magnas vero agere gratias Thais mihi? — Gn.: Ingentes*

² *Maior pars hominum expectando moritur.* Fam. II, 7

³ Per altre prove di questo genere vedi DU MÉRIL, *Histoire de la Comédie*. Vol. 2º, lib. V.

⁴ APOSTOLO ZENO, *Dis. Voss.* I, 59.

strationem ingressus, progressus, atque connexionis tam actuum quam scenarum (ms. 7907 in folio) ».

Fu verso cotesti tempi che l'Università di Cambridge chiamò dall'Italia un dotto per spiegare Terenzio.¹

IV. Passando adesso alle imitazioni, è da sapere come Leonardo Bruni Aretino (nato nel 1369, morto nel 1444) scrisse sullo stampo dei latini una commedia intitolata *Polyxena*, la quale trovò molto favore, e se ne contano più di dieci antiche edizioni fatte in Alemagna.²

Leon Battista Alberti compose all'età di venti anni una commedia in prosa latina intitolata *Philodoxios*; nel pubblicarla non vi pose il nome, ma la dette come opera d'un antico poeta comico, sicché per tale fu considerata e ammirata da tutti. E lo stesso Aldo Manuzio vi rimase più tardi ingannato, giacché nel 1588 la stampò col titolo: *Lepidi comici veteris Philodoxios fabula ex antiquitate eruta ab Aldo Manucio*. È questa una commedia d'intrigo di genere amoroso; la condotta ne è regolare, il dialogo naturale e vi sono alcune belle scene. Nel prologo, che somiglia un po' a quelli di Plauto, l'autore domanda scusa per i suoi venti anni, e dice come nella sua commedia vi saranno *qui ament, qui decipiant, qui construant festos*. La scena è posta in Roma a tempo della guerra punica. La imitazione latina, specialmente di Terenzio, vi si vede chiara: come gli autori latini, egli indica nel nome dei personaggi il carattere: *Philodoxius* è l'amante di *Doxia*; *Doxia* è la fanciulla amante della

¹ WARTON, *Hist. of. Eng. Poetry*. II, pag. 552.

² Il Bruni fu uno dei primi che si desse allo studio degli autori greci e tradusse gli *Acarnesi* di Aristofane.

sua reputazione: *Frontisis* è l'uomo delle astuzie e degli espedienti, e così degli altri.

Dopo l'Alberti viene l'Ugolini da Parma della famiglia dei Pisani, che più di lui coltivò l'arte drammatica, ed in occasione del suo incoronamento, fatto nel 1437, il suo panegirista lo chiama intrepido imitatore di Plauto, e dice come egli compose *comoedias dulces et jucundissimas*. Non ne è pervenuta sino a noi se non la sola *Philogenia* stampata negli ultimi anni del xv secolo, nella quale ritroviamo il carattere della *ruffiana* con la stessa trasformazione che vedremo più tardi nelle commedie del Cecchi, cioè attribuito alla pinzochera. Vi è infatti una scena di confessione, che è fina satira contro i preti. Il confessore parla degli Dei, della fede cristiana, e dei comandamenti della Chiesa, ed intende a modo suo i casi di coscienza. Per merito letterario questa commedia è inferiore al *Philodoxius*, ma è assai importante per lo studio dei costumi. L'una e l'altra ebbero prospera fortuna: ed Alberto de Eyb, dotto tedesco contemporaneo dell'Alberti e dell'Ugolini (morto nel 1479), ne reca nella sua *Margarita poetica* alcuni brani, insieme con altri di Plauto e Terenzio, quasi modelli di comico stile.

Il De Eyb riporta anche alcuni frammenti di un'altra commedia intitolata: *De falso hypocrita et tristi* di un tal Ronzi di Vercelli, che egli loda al pari dell'Ugolini e dell'Alberti, ma di cui non abbiamo alcun'altra notizia.

Si cita pure la *Fraudiphila* d'un certo Antonio Tridentone manoscritta nella Biblioteca di Modena. Un tal Antonio di Parma scrisse parecchie commedie latine, che sono perdute.

Il Muratori ne cita una intitolata *Armiranda* recitata, come dicesi nel titolo, *Ludis Megalensibus*, Ca-

listo III sacerdote Maximo, Friderico III Caesare, Francesco Foscarino Veneto Duce, Benedicto Victurio et Leonardo Contareno Patavii praetoribus; e che conservasi, secondo il Tiraboschi, in un codice a Bergamo.

Sicco Polentone ne scrisse una pure intitolata *Lusus ebriorum*, tradotta in italiano da suo figlio e stampata in Trento nel 1482 col titolo di *Catinia*, da Catinio principal personaggio; ma questa, anziché commedia ad imitazione delle latine, è un dialogo del genere delle *moralità*.

Una commedia italiana del genere delle *moralità* intitolata la *Floriana* fu pure stampata nel 1523, e il Quadrio la crede scritta da un autore vissuto nel principio del xv secolo, mentre il Riccoboni la fa risalire fino al tempo di Dante: antichità impugnata da altri critici più autorevoli. Lo stesso Quadrio afferma che Giovanna di Fiore da Fabriano nel principio del xv secolo scrisse due commedie in versi italiani, l'una intitolata *Le fatiche Amoroze*, l'altra *La Fede*; e Ferdinando Silva cremonese, un'altra, che fu anche rappresentata, in occasione delle nozze di Bianca M.^a Visconti col conte Francesco Sforza, intitolata *L'amante fedele*. Il Tiraboschi però crede mal fondata l'asserzione del Quadrio, giacché di tali rappresentazioni e commedie non v'ha memoria negli scrittori del tempo, e quelli allegati dal Quadrio non sono autorevoli abbastanza.

V. Ma nella seconda metà del xv secolo lo studio dell'antichità greca e romana crebbe sempre più; le opere degli autori greci e latini si diffusero colla stampa per tutta l'Italia; si fondarono molte accademie letterarie, e l'entusiasmo per la Grecia e Roma non fu solo di pochi dotti, ma dai dotti si diffuse ai principi, ai cortigiani, e alla parte più scelta della società. Ed allora non s'imitarono solo le commedie latine, ma si

riprodussero e rappresentarono tradotte nella propria favella.

Il primo esempio di rappresentazioni di commedie latine fu dato in Roma da Pomponio Leto, coadiuvato dall'amico Sulpicio da Veroli.¹ Egli fondò un'accademia di giovani romani e di letterati, il cui studio principale era di recitare commedie. Lo stesso Pomponio vi prendeva parte, ed il teatro era per ordinario l'atrio d'un palazzo cardinalizio. Molto favorirono ed incoraggiarono queste rappresentazioni i due cardinali Pietro e Raffaele Riario, che, con molta spesa, fecero vedere a Roma per la prima volta, come dice il Tiraboschi, gli spettacoli teatrali alla foggia degli antichi, con gran magnificenza. Tra le altre commedie rappresentate in questo tempo a Roma, vien ricordata l'*Asinaria* di Plauto. L'esempio di Roma fu seguito anche in Venezia, ove circa la fine del secolo si rappresentò la commedia *Stephanium*, scritta da un amico del Sabellico, forse scolare di Pomponio Leto, che si faceva chiamare *Harmonius Marcus*. È scritta sul modello degl'intrighi della commedia latina, ed è piena di reminiscenze terenziane e plautine. Fu molto applaudita in Venezia, e il Sabellico avendo assistito alla rappresentazione, e fletta la commedia stampata, così scriveva all'autore: « La vostra commedia m'ha riempito d'ammirazione. Lo stile sente l'antichità Vi ha l'andamento e la piacevolezza di Plauto. Tanta ammirazione suscitò in me la lettura, quanto diletto mi recò la rappresentazione. In alcuni momenti io mi credea trasportato nel teatro di Marcello o di Pompeo per sentire una commedia di Plauto o di Cecilio. Non

¹ Su questo proposito cfr. D'ANCONA, *Origini del Teatro in Italia*. Vol. II, § XC, pag. 201 e seg.

ha guari la commedia spregiata, errava oscura nelle città del Lazio, immemore degli applausi dell'anfiteatro e dei dotti esempi della Grecia. Ed ecco che ora rinasce: Armonio le ha ridonato il primo splendore ».

Nel prologo l'autore espone il disegno di rinnovare la commedia, e fa brevemente la storia degli autori greci e latini.

In Firenze il 12 Maggio 1488 recitavansi i *Menecmi* di Plauto dagli alunni di Paolo Comparini, che alla Commedia fece precedere un suo prologo.¹

Il Del Lungo (*Archivio storico italiano*, serie III, vol. XXIII, pag. 170) ha fatto noto che i chierici di S. Maria del Fiore, ammaestrati da Ser Piero Domizio nell'agosto del 1476 recitarono nella Chiesa d'Ognisanti una commedia intitolata *Licinia*; e nel 1479 lo stesso Domizio pregava Lorenzo di concedere a ciò il Palagio della Via Larga, e parrebbe per una commedia di Terenzio.²

Un'altra commedia fatta anche ad imitazione latina è quella d'un certo Bartolommeo Zamberti nato in Venezia nel 1410: s'intitola *Dolotechne* e fu stampata nel 1504. Gallo Egidio Romano scrisse anche parecchie commedie in latino che furono recitate da lui insieme ad alcuni amici.

Oltre all'imitare e rappresentare commedie latine, si cercò di rifare quelle parti di esse che s'erano perdute, e Codro Urceo, scolare di Giov. Battista Guarino, scrisse la fine dell'*Aulularia* di Plauto; ed Ermolao Barbaro, nobile veneziano, rifece alcune scene, che mancavano all'*Amfitrione* e l'imitazione è tanto fedele che parecchi dotti ne rimasero ingannati.

¹ Cfr. D'ANCONA, II, pag. 200.

² D'ANCONA, ivi.

Tutte queste commedie furono rappresentate in latino; ma a poco a poco l'italiano ne prese il posto; e cominciaronsi a rappresentare commedie italiane scritte ad imitazione di quelle.

La corte, che più si segnalò per la magnificenza e splendidezza in queste rappresentazioni drammatiche, fu quella di Ferrara.

I duchi di Ferrara furono i più colti e magnifici principi di quel tempo; e la storia di questa famiglia è strettamente connessa con quella delle lettere, e specialmente della poesia drammatica d'Italia. Nella loro corte si riunivano letterati di spirito gaio e leggiro, che delle lettere facevano sollazzo, non fatica. Essi doveano quindi naturalmente essere innamorati delle drammatiche rappresentazioni, e non v'era festa che non terminasse con una commedia. Cominciarono queste rappresentazioni in Ferrara probabilmente dopo il 1484, cioè quando il Duca Ercole I pose fine alla guerra con Venezia. Questo Duca di cotali spettacoli era appassionatissimo. Non v'essendo allora teatro stabile in Ferrara, faceva dare rappresentazioni di commedie ora nella gran sala ed ora nel cortile del palazzo, con gradinate e palchi eretti a bella posta sontuosamente. Nel 25 gennaio 1486 si rappresentarono con grande apparato i *Menecmi* di Plauto; alla cui traduzione si dice avesse preso parte lo stesso Ercole I. La magnificenza di questa rappresentazione, a cui accorsero da tutte le vicine città, fu descritta dal Guarino in eleganti versi latini.¹

¹ Se ne legga la relazione nel Diario Ferrarese (*Script. rerum ital.*, tom. 24, pag. 278). V. TIRABOSCHI, Vol. III, Cap. III, § XXXII, ediz. Milano, Biblioteca enciclopedia italiana. Vol. XXIV, p. 180. V. anche la relazione di autori contemporanei presso ZENO (*Note al Fontanini*), tom. 1, pag. 403.

Il gennaio dell'anno seguente si recitò l'*Amfitrione* tradotto in terza rima da Pandolfo Collenuccio; poi la *Casina* e la *Mostellaria* tradotte in terza rima da Girolamo Berardo, l'*Aulularia* da Paris Ceresara, ed altre di cui non sono ricordati i nomi, e parecchie ne avea tradotte già per lo innanzi il Guarino. Nel 1499 nel solo mese di Febbraio, furonvi rappresentati consecutivamente il *Trinummus*, il *Poenulus*, e l'*Eunucus*.

Fu allora incirca che si rappresentò in Ferrara la *Cassaria* dell'Ariosto, che è la prima commedia originale scritta in italiano, sebbene generalmente attribuisca al Cardinale di Bibbiena per aver prima concepito e mandato ad effetto il pensiero di scrivere in italiano e su fatti moderni commedie regolari ad imitazione dei due poeti latini; ma ciò è inesatto, giacché la *Cassaria* fu scritta nel 1498, e la *Calandria* nei primi sei o otto anni del xvi secolo.

Il Duca Alfonso I continuò l'opera del padre e tra le commedie antiche tradotte e rappresentate alla sua corte si citano il *Miles gloriosus* tradotto da Celio Calcagnini e l'*Andria* e l'*Eunuco* dall'Ariosto: oltre poi parecchie commedie di quest'ultimo. Il Duca Alfonso fece costruire appositamente uno stabile teatro nella sala del suo palazzo con architettura dal medesimo Ariosto ideata e diretta; e questo teatro, dice il Baruffaldi, riuscì di tanta vaghezza che il più bello ed il più ricco non era stato mai veduto a quei tempi.

La corte di Ferrara divenne così un centro, donde si sparse in Italia il gusto delle rappresentazioni. Nel 1496 il Marchese di Mantova, Gio. Francesco II, scrive al suocero Ercole I, domandandogli copie di parecchie traduzioni di commedie di Plauto e di Terenzio, recitate nella corte di lui. Quella di Milano cercò d'emulare la corte di Ferrara nelle rappresentazioni dram-

matiche, specialmente per opera di Ludovico il Moro. Pel matrimonio di Alfonso d'Este con Anna Sforza nel 1491, Ludovico aveva assistito in Ferrara alla seconda recita dell'*Amfitrione*, e quando tornò in Ferrara nel 1493 vi si riprodussero i *Menecmi*. Tornato in Milano Ludovico volle stabilire anche colà simili spettacoli; fece costruire un teatro, e mancando gli attori li fece venire da Ferrara. Nell'agosto del 1493 il duca Ercole I suo figlio, ed un gran numero di signori si mossero da Ferrara per andare a recitare commedie in Milano.

L'uso di recitare commedie o nell'originale latino o tradotto in italiano, durò lungamente, e fin dopo la metà del secolo vediamo che il Cardinale Ippolito d'Este, il giovane, fece da alcuni nobili giovani rappresentare il *Formione* di Terenzio, nella quale occasione il Mureto compose quel prologo, che si legge tra le poesie di questo scrittore.¹

Nel 1531 in occasione delle nozze Cesarini-Colonnesi fu recitata la *Bacchide* di Plauto, come si legge nella lettera di Marco da Lodi (Marco Cadamosto) pubblicata nell'anno stesso col titolo: Le splendidissime et signorili nozze de li magnanimi Cesarini con li illustrissimi Colonnese, fatte a dì XXXI maggio M.D.XXXI.²

Nessun principe, nessuna corte d'Italia volle restare indietro da quella di Ferrara e di Milano, e in ogni città sorsero teatri, e si fondarono Accademie con lo scopo di scrivere, tradurre e rappresentare commedie: i *Rozzi* e gl' *Intronati* in Siena, i *Costanti* in Vicenza, gl' *Infiammati* in Padova, gl' *Infocati*, gl' *Immobili*, i *Sorgenti* in Firenze, ed altre. Fu questo il

¹ V. TIRABOSCHI, Vol. IV, cap. III, § LXI.

² Vedi TIRABOSCHI, *ivi*.

tempo in cui fiorì la commedia erudita, il secol d'oro del teatro italiano.¹

VI. Dopo tutto quel che si è detto non parrà strano che la commedia italiana abbia preso allora la forma della latina. Le commedie, di cui noi trattiamo, cioè le regolari, *erudite* o *sostenute*, come chiamavansi, non si rivolgevano a tutto il popolo, ma ai soli dotti: non erano rappresentate dinanzi ad ogni classe di persone, né in pubblico teatro, ma nelle corti o in sale private, dove una certa classe di persone soltanto, la più gentile e più colta, avea accesso. Era essa come una società a parte, che vivea nel passato, coll'immaginazione e col pensiero; questo patriziato del sapere, geloso dei suoi privilegi quanto la nobiltà di nascita, piena la mente dei ricordi dell'antichità, cercava anche di riprodurla nella vita reale, di ricostruire le repubbliche antiche, di poetare, filosofare come gli antichi. Ed è noto a che giungesse il fanatismo per l'antichità; si mutarono perfino i nomi, e Giovanni Pontano si fece chiamare Gioviano Pontano, ed il nome primitivo di Pomponio Leto s'ignora, giacché questo è un nome impostosi da lui. Si fecero costoro quasi pagani anche di religione; il Poliziano diceva di non voler perdere la ragione ed il gusto a leggere per una seconda volta la Bibbia; Pomponio Leto celebrava con cerimonie pagane l'origine di Roma, e riproduceva con la scorta dei fasti di Ovidio i riti sacri dei Flamini e degli Aruspici. Il Cardinale Bembo solea dire che non recitava l'ufficio per non guastarsi il gusto del buon latino, e Lorenzo Valla nel proemio del suo libro delle *Eleganze*

¹ V. per tutto ciò, TIRABOSCHI, III, 3, e CHASSANG, pag. 176 e segg. Sulle rappresentazioni di commedie latine nel xv e xvi secolo ved. D'ANCONA, Vol. II, cap. XL.

dice che la lingua latina è cosa divina ed eterna, è l'unico linguaggio degl'intelletti, e però il solo che si debba scrivere da tutti i letterati, per intendersi fra loro e formare una repubblica universale, lasciando da parte le lingue volgari che sono rozze ed intese da pochi. E lo stesso Ariosto nel prologo della *Cassaria* in prosa dice:

È ver che né volgar prosa né rima
Ha paragon con prose antique o versi
Né pari è l'eloquenza a quella prima.

La forma drammatica dei latini era dunque per costoro cosa naturale e corrispondeva perfettamente alle loro idee, al loro modo di pensare. Plauto e Terenzio erano per loro i padri della commedia, e con questi modelli davanti agli occhi non potevano seguire altra via. La suprema cura dei poeti comici fu di avvicinarsi quanto più fosse possibile a quella perfezione, a cui gli autori latini erano pervenuti. E quasi tutti i comici del XVI secolo si dichiarano apertamente, nei loro prologhi, seguaci dei latini.

L'Ariosto, nel prologo dei *Suppositi* in prosa, dichiara di avere seguito Plauto e Terenzio « perché non solo nelli costumi, ma negli argomenti ancora delle favole vuole essere degli antichi e celebrati poeti, a tutta sua possanza, imitatore; e come essi Menandro ed Apollodoro e gli altri Greci nelle loro latine commedie seguitaro, egli così nelle sue volgari, i modi e processi de' latini scrittori schifar non vuole ».¹

¹ E Lorenzino dei Medici nel prologo del suo *Aridosio* dice: « L'argomento va in istampa, perché il mondo è stato sempre ad un modo, egli dice che non è possibile a trovare più cose nuove, sì che bisogna facciate con le vecchie, e quando bene se ne trovasse, molte volte le cose vecchie sono migliori delle nuove.... »

Ed il Cecchi nel Prologo della *Dote*:

Egli ha tolto da Plauto
L'argomento in gran parte della favola,
E vi protesta che farà il simile
Sempre in tutte le sue; perché il medesimo
Vede egli ch'hanno fatto li più nobili
Comici che vi sieno; e chi ha in pratica
Terenzio e Plauto ne sia testimonio,
E dica se dai Greci le lor trassono.
E se poi li moderni hanno cavatele
Loro da quelli, e' potrebbe ancor essere
Che altri verrà, il qual renderà il cambio
Alle Toscane; e confessa Terenzio
Non si poter dir cosa, la qual dettasi
Non sia dell'altre fiate. Or se un Terenzio
Non si potette non servir del vecchio,
Che meraviglia è se un uomo servesi
Del vecchio?

E nel prologo degl' *Incantesimi* dice che l'argomento della sua commedia è tratto dalla *Cistellaria* di Plauto « il quale, perché ha trovato buon compagno sempre questo autore degl' *Incantesimi*, egli ha contratta seco un'amicizia sì fatta, che e' non dà mai fuori commedia che Plauto non voglia sempre mettervi la parte sua, ed egli che desidera imparare da chi sa, gliene ha quell'obbligo che aver si debbe a chi ci fa servizio, né pensa che a ragione di ciò riprender lo possa alcuno ».

E nel prologo del *Martello*:

Quel buon compagno, uditor nobilissimi,
Amico tanto caro e tanto intrinseco

Però non abbiate a sdegno, se, altre volte avendo visto venire in scena un giovane innamorato, un vecchio avaro, un servo che lo inganni, e simil cose, delle quali non può uscire chi vuol fare commedie, di nuovo li vedrete ec. ».

Di quei che son *tenuti miglior comici*,
 Quel che dà lor se stesso in corpo ed anima
 Per arricchirli tutti, io dico Plauto ecc.

Ed il Bentivoglio nel prologo dei *Fantasmì*, imitazione della *Mostellaria*, dice:

Come uno scultore e un dipintore
 Non potrà mai dipignere o scolpire
 Figura ond'abbia onor, se pria non vede
 E le sculture e le pitture antiche
 Da cui tolga il model, così ancor noi
 Non sappiam fare alcuna cosa bella,
 Se questa antichità per nostro specchio
 Non ci mettiamo innanzi.

Le stesse cose ripete il Cecchi nelle altre commedie e così anche gli altri comici; dei quali citerò soltanto il prologo della *Sporta* del Gelli, perché mostra come anche quelli, che non erano eruditi o letterati di professione, ma che *avevano tutto il giorno a combattere con le forbici e con l'ago*, si dichiarano imitatori dei latini. « L'autore, dice il Gelli, vuol bene rispondere a quegli che dicessero che egli ha tolto a Plauto e Terenzio la maggior parte delle cose che ci sono; che tutto quello ch'egli sa, egli ha imparato da loro, ed ha fatto quello a loro ch'eglino similmente fecero a Menandro, a Cecilio ed a quegli altri comici antichi. Sicché né eglino si possono dolere se e' cammina per quella via che essi gli hanno insegnata, né voi ancora ne lo potete a ragion biasimare ».

Anche quando essi prendono a trattare un soggetto moderno, un fatto reale avvenuto ai loro tempi, sono lieti che abbia somiglianza con qualcuno trattato dagli antichi. Il Machiavelli, per esempio, nel prologo della *Clizia* dice che in questa commedia metterà in iscena un fatto reale, uno scandalo avvenuto in Firenze, ma

aggiunge che uno simile era avvenuto molti anni indietro; e infatti Plauto nella *Casina* e Difilo anteriormente l'aveano posto in scena. Si vede come fosse lieto trovare un pretesto per appoggiarsi all'autorità d'un antico.

Così anche il Cecchi nel prologo del *Corredo*:

Il caso è nuovo

Ma però già accaduto in parte in Grecia.

Gli autori che si fossero discostati da quella forma di commedia, correivano rischio di non aver plauso, anzi di essere vituperati dai loro eruditi uditori. E non senza esitazione scendono a trattare un soggetto contemporaneo. L'Ariosto nella *Cassaria* avendo detto che voleva offrire una nuova commedia, viene poi con molte parole a scusarsi di questo titolo di *nuova* data alla sua commedia, perché dice egli:

Parmi veder che la più parte incline

A riprenderla, subito che ho detto

Nuova, senza ascoltarne mezzo o fine;

Ché tale impresa non gli par soggetto

Delli moderni ingegni, e solo stima

Quel che gli antiqui han detto esser perfetto.

E nella *Lena* così fa parlare il prologo:

Io che so quel che detto mi

Ha il mio maestro, che fra le poetiche

Invenzion non è la più difficile,

E che i poeti antichi ne facevano

Poche di nuove, ma le traducevano

Da i Greci, e non ne fe' alcuna Terenzio

Che trovasse egli, e nessuna o pochissime

Plauto, di queste ch'oggi si leggono;

Non posso non maravigliarmi e ridere

Di questi nostri, che quel che non fecero

Gli antichi loro, che molto più seppono

Di noi sì in questa e sì in ogn'altra scienza,
 Essi ardiscan di far. Tuttavia, essendoci
 Già ragunati qui, stiamo un po' taciti
 A riguardarli. Non ci può materia,
 Ogni modo, mancar oggi da ridere:
 Ché se non rideremo de l'arguzia
 Della Commedia, almen de l'arroganza
 Del suo compositor potremo ridere.¹

Ed il Caro nel Prologo degli *Straccioni*, scusandosi di avere ideato senza esempio un argomento non solo doppio, come facevano gli antichi, ma interzato, dice però d'avere in ogni altra cosa seguitato il loro uso. « E se vi parrà, soggiunge, che in qualche parte l'abbia alterati, considerate che sono alterati anche i tempi e costumi, che sono quelli i quali fanno variare le operazioni e le leggi dell'operare. Chi vestisse ora di toga, di pretesto, per begli abiti che fossero, ci offenderebbe non meno che se portasse la berretta a tagliere o le calze a campanelle ».

VII. Le dottrine aristoteliche, che prevalevano in quel secolo, cooperarono anche a far nascere e mantenere l'imitazione latina. Le leggi che Aristotile dà all'arte drammatica, corrispondono perfettamente alla forma della commedia *nuova* greca, giacché fra tutti i generi letterari che fiorirono in Grecia dopo l'epoca di Alessandro, l'arte della commedia più d'ogni altra profitto degl'insegnamenti di lui.² Se possedessimo ancora

¹ Prologo recitato nel 1528, probabilmente dal principe Don Francesco d'Este, uno dei figli del Duca Alfonso I, nella rappresentazione della *Lena* che fecesi in quell'anno per la prima volta.

² Aristotile morì un anno avanti la rappresentazione della prima commedia di Menandro (*Eusebio-Chronicon. Ol. cxiv, anno 4*), e non avrebbe potuto così fondare le sue regole su esempi appar-

l'insieme delle dottrine aristoteliche sulla poesia comica, e qualche commedia intera di Menandro e Filemone, potremmo riconoscere esattamente quanto i poeti aveano imparato dal filosofo. Quelle poche notizie che abbiamo,¹ bastano tuttavia a farci conoscere la relazione che v'ha tra le teoriche di Aristotile e la commedia nuova. Ora, se si leggano le Poetiche scritte nel XVI secolo, vi si troverà riprodotta la dottrina aristotelica, e basti ricordare, oltre il Discorso di Niccolò Rossi poc'anzi citato, quello intorno al comporre romanzi e commedie di Giov. Battista Giraldi Cintio. « Non è però che aspettiate qui da me, scrive egli, tutto quello che Aristotile dice e *comanda* intorno alle cose sceniche, ma solo quello che ad una familiar lettera e ad una breve introduzione mi parrà convenire; che del rimanente parleremo appieno quando io v' esporrò l' *Edipo tiranno* di Sofocle: ... ove con la *Poetica di Aristotile in mano vedremo di scoprirvi tutto l'artificio, che vi si ritrova*. Ed il medesimo farò intorno alle commedie, quando a voi e agli discepoli dichiarerò l' *Andria* di Terenzio ». Nelle dispute che si fecero tra i letterati di quel tempo intorno allo scrivere le commedie o le tragedie in prosa o in versi, spesso più che la retta ragione si seguiva come norma e regola l'autorità d'Aristotile, sicché il trovare una parola di quel filosofo favorevole alla loro opinione pareva a quei letterati lo stesso che riportare un solenne trionfo sui loro avversari.²

tenenti veramente alla commedia nuova, ma tutti gli elementi e le parti necessarie si trovavano già in ciò che si è chiamata commedia media. DU MÉRIL, 11, 17 nota 3^a.

¹ ARIST. *Poet.*, VI, VIII, IX, XI.

² Si legga il discorso in cui si dimostra come si possano scrivere lodevolmente le commedie e le tragedie in prosa, di Agostino

Queste dottrine facevano sì che i poeti si confermassero sempre più nella sentenza che quella forma di commedia fosse la sola vera e perfetta. Tutti i poeti comici infatti si mostrano osservantissimi delle stabilite regole drammatiche. Il Cecchi in quasi tutti i prologhi delle sue commedie dichiara che esse *sono osservanti dello stil comico*, cioè composte secondo che vogliono le regole della commedia: e quando per alcun modo se ne allontana, cerca di scusarsi con l'esempio degli antichi. Nel prologo dell'*Ammalata* per es. così dice:

Ed avvertite, se per avventura
La medicina che udirete a l'ultimo
Vi paresse non cosa da commedia,
Che quest'autore ha voluto aver più
Rispetto questa volta al luogo, che
Allo stile, ancorché, se con giudizio
Discreto sarà il tutto esaminato,
E' si vedrà che questo non lo cava
Però del sesto sì delle commedie,
Che Plauto o Terenzio, per non dire
Null'ora di Aristofane o di Luscio
Lavinio, possin farli ceffo, o dietro
Sonarli le predelle; ancor che Plauto
Fe' nell'*Amfitrion* certe cosette
Che s'e' volesse biasimarci punto
Come non *osservanti del stil comico*,
E' se li potrete dire: Attendi ad altro.

Nei *Rivali* egli introduce uno spagnuolo il quale per essere un bravazzone non ha trovato chi gli dia lingua e perciò nella commedia parla spagnuolo. Il Cecchi se ne scusa con queste parole:

Né è questo peccato: poiché Plauto
Fece questo medesimo nel *Penolo*.

Michele, stampato in Venezia nel 1592 e la Dissertazione di Paolo Beni sullo stesso argomento.

E nel prologo del *Martello*:

Così non doverrà farvi anco scrupolo
Se udirete forestier che parlino
Fiorentino stietto, ché Terenzio e Plauto
Come sapete bene, anch'esse finsero
Le lor commedie con la scena in Grecia,
E pur con tutto ciò, parlar li fecero
Latino.

In quello delle *Maschere*:

E insomma egli si crede
Di non s'esser portato così male
Nel fabbricar queste sue nuove maschere
Che messer Aristotile o Maestro
Orazio, o gli altri che rigano i fogli
E fanno l'A, B, C, i nomi e le polizze,
A quei che vanno a lor per imparare
A scriver le commedie, gli abbiano a
Dar pure una palmata col camato
Non che un cavallo colla sferza.

E nell'altro della farsa *Romanesca* citato più avanti, scusandosi dello avere preso a trattare questo genere di componimenti, dice che se non l'usarono gli antichi l'usano li moderni che vagliono, e se *il padre di coloro che sanno*, cioè Aristotile, non parlò di esso', o *non s'usava al tempo suo* o dovette parlarne in quei libri che si sono perduti.

Il Lasca nel prologo della sua *Strega* ci dà idea delle dottrine poetiche d'allora e dell'autorità di Aristotile sulla commedia. È un dialogo tra il Prologo e l'Argomento: il primo è partigiano di Aristotile e vuole che se ne seguano le regole e ritrae le idee più comuni fra gli eruditi; l'altro invece che ritrae quelle proprie del Lasca, vi si ribella:

Prologo. Non osserverà ella (la commedia) il decoro, l'arte, i precetti comici?

Argomento. Che so io? ella sarà tutta festevole e lieta.

Prol. Non basta: non sai tu che le commedie sono immagini di verità, esempio di costumi e specchio di vita?

Arg. Tu sei all'antica, e tieni del Fiesolano sconsigliatamente: oggidì non si va più a veder recitare commedie per imparare a vivere, ma per piacere, per spasso, per diletto e per passar maninconia e per rallegrarsi.

Prol. Si potrebbe anche mandare a chiamare i Zanni?

Arg. Piacerebbero forse anche più le loro commedie gioiose e liete che non fanno queste nostre savie e severe.

Prol. Il poeta vuole introdurre buoni costumi e pigliare la gravità e lo insegnare per suo soggetto principale, ch   cos   richiede l'arte.

Arg. Che arte o non arte, ch   ci avete stracco con quest'arte; l'arte vera    il piacere ed il diletto

Prol. Dico bene che l'osservanza dei precetti antichi, come insegna Aristotile ed Orazio, sono necessarissimi.

Arg. Ti armeggi, fratello: Aristotile ed Orazio videro i tempi loro, ma i nostri sono d'un'altra maniera; abbiamo altri costumi, altra religione, ed altro modo di vivere, e per   bisogna fare le commedie in altro modo: in Firenze non si vive come si viveva gi   in Atene ed in Roma

Prol. Le persone dotte e discrete accomodano in guisa le loro invenzioni e favole secondo l'arte, che non si pu   loro apporre.

Arg. Tu l'hai con questa dottrina e con questa arte. Questi tuoi dottori ed artefici fanno un guazzabuglio d'antico e di moderno, di vecchio e di nuovo, a tal che le loro composizioni riescono sempre grette, secche, stitiche e sofistiche, di sorta *che elle non piacciono quasi a persona*, come s'   veduto mille volte per esperienza.

Prol. S  ; di tu: *gli uomini che sanno non la intendono cos  .*

Arg. Tu vorresti che quelle gentildonne che sono venute per ricrearsi e per rallegrarsi, stessero attonite e confuse, udendo una favoluccia pedantesca che tenesse di predica o di sermone, da non far n   ridere n   piangere.

Prol. Questi valentuomini resterebbero sodisfatti loro, riconoscendo in quella l'arte ed i precetti comici.

Si vede chiaramente dai passi citati che i precetti classici erano sempre dinanzi la mente dei poeti comici che cercavano di conformarvisi; e che i *valen-*

tuomini, quelli che sapevano non apprezzavano, né stimavano una commedia che li violasse. E lo stesso Lasca, che dice la sua commedia non esser fatta né da signori, né in palazzi ducali e signorili, ma da persone private, da una compagnia di giovani onorati ed amatori delle virtù: il quale protesta di voler piacere più alle gentildonne che sono venute ad ascoltare la sua commedia, che ai dotti; e predica che essendo diversi i modi ed i costumi del suo tempo da quello di Aristotile ed Orazio, bisognava fare la commedia in altro modo, questo stesso Lasca, dico, non si è saputo discostare dalla forma della commedia latina, ed anche egli ha seguito l'esempio di Plauto e di Terenzio, e messo in pratica le regole aristoteliche.

VIII. Da altra parte non è poi vero che la vita italiana di quei tempi fosse molto diversa da quella che ci vien ritratta nella commedia *nuova* greca e nella latina: anzi una delle ragioni che agevolarono la riproduzione di quelle, fu appunto la rassomiglianza della vita italiana d'allora con quella della Grecia dopo Alessandro. S'è visto già come le condizioni civili e politiche di Firenze tra la fine del xv ed in principio del xvi secolo fossero presso a poco come quelle di Atene nel tempo in cui sorse la commedia *nuova*; e lo stesso potrebbe dirsi pel resto d'Italia. Guerre interne e spedizioni lontane, commercio e piraterie, erudizione e lusso, alte virtù e vizî vergognosi, libertà e cortigianeria, tutto vi rivive come in Grecia al tempo di Demetrio Falereo.

L'imitazione, dunque era fatta dai comici del xvi secolo con proposito deliberato: era imitazione posta in opera per sistema, quale principio fondamentale dell'arte; si credeva che così dovesse farsi necessariamente; che fosse l'unica via da seguire per riuscire

eccellenti comici. Né quest'opinione si restrinse a quel secolo, ma ha perdurato sempre tra i letterati italiani sino ai nostri giorni, e si è tenacemente opposta al libero svolgimento del pensiero italiano. Nelle Arti poetiche e nelle Retoriche stampate ai nostri giorni si trovano riprodotte le idee che prevalevano nel 500. Nel *Ragionamento* premesso al secondo tomo del Teatro antico italiano, Londra 1789, coll'epigrafe

Exemplaria groeca

Nocturna versate manu, versate diurna,

si sostiene che l'imitazione è *mezzo efficace a conseguire il bello*. I mezzi, dice l'autore di quel Ragionamento, pei quali risorgono le belle arti sono quei medesimi, secondo l'opinione del chiarissimo La Bruyère, che fanno tornare in vita le lettere e ne promuovono il buon gusto. E dopo aver detto come l'imitazione degli antichi edificî fece risorgere l'architettura, soggiunge: « Convenne similmente che le lettere per divenire di nuovo leggiadre e degne di nome, seguissero le vestigia premute anticamente dai più celebri, e che i letterati cercassero di riuscire originali imitando. Uno e solo si è il vero bello, e per ciò fortunatissimi furono coloro, che il seppero trovare ed esprimere i primi, perché è forza che ad essi gli uomini si rivolgano dopo lunghi travimenti, se bramano di meritare titolo di saggi e conseguire non manchevole fama. Ed ecco perché i nostri tragici poeti si diedero in mano ai Greci, che furono nella tragedia chiarissimi, e non contenti di avere imitate le forme della greca Tragedia, amarono poscia trattare gli argomenti stessi, che quelli crederono meritevoli di essere ascoltati dal fino e giudizioso orecchio del popolo ateniese ». Erano queste appunto le teoriche, i

canoni poetici dei comici italiani del 500; e quindi la commedia italiana, malgrado i pregi diversi di cui è adorna, rimase sempre *erudita*, sicché non essendo un fatto spontaneo della vita nazionale, non penetrò giammai nel popolo. Lo stesso difetto, che notammo nella commedia latina, si perpetuò nell'italiana, continuazione ed imitazione di quella, che restò, come ben dice l'Hillebrand, una pianta esotica coltivata con molta cura ed infinita arte nelle stufe della letteratura dotta; e se eccitava al riso la eletta brigata che si raccoglieva negli Orti Oricellari e alla corte del Vaticano, lasciava freddo e muto il popolo, non abbastanza colto nelle lettere latine e greche per ammirare una finezza d'arte non fatta per lui. Ma il popolo, come abbiamo veduto, aveva anche i suoi propri spettacoli: le commedie dell'arte e le sacre rappresentazioni. Ed il Lasca, il quale nel prologo più sopra riferito, dipinge in certo modo il sentimento del popolo, della classe men colta, contrapposto a quello dei *valentuomini* e di *coloro che sanno*, ci confessa che dilettavano più le *commedie liete giucose dei Zanni che le savie e severe, le quali non piacevano quasi a persona, come s'era visto mille volte per esperienza*. E nel Canto dei Zanni e dei *Magnifici* lo stesso Lasca dice:

Questi vostri dappochi Commediari
Certe lor filastrocche vi fanno,
Lunghe e piene di guai,
Che rider poco e meno piacer danno,
Tanto che per l'affanno
Non solamente agli uomini ed alle donne
Ma verrebbero a noia alle colonne.

E non solo allora, ma anche più tardi la commedia erudita trovò poco plauso presso il popolo. Il Ricco-

boni¹ parlando dei comici italiani, che cominciarono a rappresentare alternativamente commedie regolari e commedie dell'arte, chiama quelle *la bonne comédie écrite, mais froide néanmoins au goût des spectateurs accoutumés aux jeux et au masque d'Arlequin, qui plait et qui plaira toujours infiniment*. E narra di più che egli volle recitare una volta la *Scolastica* dell'Ariosto: ma con esito così infelice che al 4° atto bisognò calar la tela: e pure la *Scolastica* è tra le commedie erudite una delle più originali.

IX. Nelle condizioni esposte poteva mai la commedia sollevarsi in Italia a quell'altezza, a cui giunse in Ispagna ed in Inghilterra? Tra le mani degli eruditi la commedia non può essere né troppo libera né troppo gaia; serba della polvere dei libri, da cui è uscita: non ride abbondantemente, come la musa di Aristofane e del Molière: non segue i capricci dell'immaginazione, ma si contiene, è cauta e conserva sempre qualche cosa della gravità dei pedanti. Gli autori comici italiani hanno sempre in mente Plauto, Terenzio, Aristotile; il loro spirito è stretto dai ricordi delle letture, la erudizione offre sempre immagini, espressioni, idee tolte in prestanza dall'antichità. « La comédie, dice il Du Méril² est obligée de prendre son point d'appui dans les réalités du moment; pour trouver suffisamment créance et amuser son public, il lui faut peindre des caractères connus et des mœurs actuelles ». Il teatro deve ritrarre i sentimenti popolari; esso vive del plauso, e non può conseguirlo se non a patto d'essere d'accordo col pubblico, al quale si rivolge. Il pubblico è necessario allo svolgimento del teatro più che

¹ *Histoire du théâtre italien*. Paris 1831, Cap. VI.

² ED. DU MÉRIL *Histoire de la comédie*, Vol. I, pag. 40.

a quello d'ogni altro genere di lettere; ma per pubblico non intendiamo una ristretta classe di persone, come era in Italia, ma il popolo tutto, d'ogni classe, d'ogni età, d'ogni condizione. I teatri, come abbiamo visto, erano in Italia sollazzi gratuiti, offerti o da principi o da private accademie; ed il popolo, il quale o non v'interveniva o non pagava, non poteva pretendere che i poeti ne secondassero il gusto. Altrove per contrario, gli spettacoli non aveano luogo nelle sale dorate dei principi, o nelle ristrette sale di accademie, ma nelle pubbliche piazze o nei grandi cortili di alberghi. Spesso nelle *posade* spagnuole si alzavano trespoli, palchi per i signori, gallerie, o specie di tettoie coperte di tegoli pei borghesi, e tutto il mezzo del cortile o della piazza era lasciato al popolo. Qui convenivano principi colle loro corti, e uomini di guerra e di stato, spiriti colti, nutriti della lettura degli antichi, e poi borghesi della città, mercadanti, operai, soldati, marinai e contadini. Più che gli applausi d'un piccolo numero di letterati o l'approvazione della corte fu questo pubblico così vario e numeroso che inalzò gli scrittori drammatici e infiammò d'entusiasmo fecondo tutta una generazione di giovani drammaturgi. Volgersi alla folla, operare sul suo animo, non temere preoccupazioni ostili o indifferenti né teoriche preconette, sapere che ogni palpito del cuore sarebbe colto prima che giudicato, che ogni facezia, ogni motto arguto sarebbe ingenuamente ricevuto e ricompensato dal riso irresistibile di mille labbra, è ciò che eccita e che raddoppia il genio del poeta.

Il popolo, tanto in Ispagna quanto in Inghilterra, giudicava da maestro i poeti, dal mezzo di quella piazza o corte d'albergo, dove faceva opposizione ai borghesi seduti nelle loro gallerie, ed ai grandi nei loro palchi.

Questi uomini del popolo, passionati sempre, alle volte turbolenti, talora anche tirannici, erano chiamati nei teatri *mosqueteros*, perché i loro fischi somigliavano ad una scarica di moschetteria. Non ci deve quindi far meraviglia la prefazione, che premise il poeta spagnuolo Alarçon ad una edizione delle sue commedie:

« L'autore al volgo; A te io parlo, bestia feroce, ch  alla nobilt  non ne ho bisogno; essa ne sa pi  di me. Eccole le mie commedie, trattale come   tuo costume, non secondo giustizia, ma secondo il tuo capriccio. Esse ti guardano con disprezzo e senza timore; hanno gi  attraversato il pericolo delle tue foreste. . . . Se ti dispiacciono, io godr  di sapere che sono buone, o altrimenti, del dispiacere di sapere che sono cattive, mi vendicher  la spesa che ti costeranno ».¹

Ma da questo stesso affettato disprezzo che mostra il poeta spagnuolo pel popolo minuto, pel volgo, si conosce facilmente che egli molto si preoccupava del giudizio di lui; giacch  tanto in Ispagna, quanto in Inghilterra il buon esito delle opere drammatiche non dipendeva dall'opinione dei letterati, o dall'approvazione delle classi superiori, ma una commedia o tragedia non poteva mantenersi sulle scene se non coll'andare a genio al popolo.

Ma in Spagna anche ed in Inghilterra si propagarono verso il XVI secolo, per opera specialmente degli italiani, le idee del Rinascimento. Prima del regno di Elisabetta era stata tradotta e rappresentata in Inghilterra l'*Andria* di Terenzio, ed un'opera intitolata *Jack Juggler* composta sul modello di Plauto, e s'erano fatti anche tentativi per rappresentare alla corte commedie latine moderne, come pu  giudicarsi da alcuni

¹ ARAGO, in *Teatro scelto Spagnuolo*, Torino, 1857, vol. I, pag. 14 e segg.

frammenti rimastici senza nome di autore. Sotto Elisabetta poi, la conoscenza dell' antichità si sparse ancor più; dal 1559 al 1566 comparvero tradotte da diversi scrittori le Tragedie di Seneca, e nel 1566, come già s'è detto in principio di questo lavoro, Gascoigne traduceva e faceva rappresentare i *Suppositi* dell' Ario- sto. Sorse allora un gruppo di scrittori seguaci del classicismo, i quali si sforzavano di migliorare, secondo loro, il gusto della nazione inglese, né si contentarono di comporre commedie e tragedie secondo regole fisse, ma esposero le loro dottrine e cercarono di dimostrarne l'eccellenza. Il loro campione fu Filippo Sidney, che scrisse una specie d'arte poetica, intitolata *Difesa della poesia* (1583).¹

In Ispagna abbiamo visto già come s'imitarono non solo da parecchi gli autori italiani, ma si tradussero ed imitarono anche comici latini. Francesco di Villalobos tradusse e pubblicò nel 1515 l'*Amfitrione* di Plauto; altri letterati scrissero commedie e tragedie sul modello classico. D. Luigi Zapata tradusse e pubblicò l'arte poetica di Orazio, Giov. Perez di Castro quella di Aristotile, Alonzo Lopez, chiamato il Pinciano, diè in luce un'arte poetica, dove erano esposti i precetti dell'arte drammatica secondo Aristotile ed Orazio. Ma tutti gli sforzi di questi autori riuscirono vani; le loro idee e le loro dottrine non poterono mai attecchire, e caddero davanti l'amore costante del popolo per una forma più libera e larga, e davanti il genio dei poeti, che interpretavano il sentimento popolare. La coltura presso questi popoli non era così diffusa come in Italia, e quindi un'opera drammatica

¹ MÉZIÈRES, *Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare* pag. 43 e segg.

scritta sul modello degli antichi non poteva trovarvi se non pochissimi ascoltatori.

E in Inghilterra rappresentavansi ancora i *Misteri* a Chester nel 1577, a Coventry nel 1591, a Newcastle nel 1598, cioè dopo che vi erano state le opere di Lyly, Marlowe, Kyd, Greene, e Shakespeare.

Quanto alla Spagna, Lope de Vega lamentava che « quegli che oggi comporrà secondo le regole dell'arte, morrà senza gloria e senza ricompensa: ch  il *costume ha pi  potere che la ragione* su quelli che son privi dei suoi lumi ». Ed altrove si lagna che il *popolo e le donne l'obbligano* ad adottare il mostruoso ed a gettarsi nella barbarie.

Leandro de Moratin, spagnuolo¹ e partigiano delle idee classiche, dopo aver narrato gli sforzi di parecchi scrittori spagnuoli del xvi secolo per riformare il teatro secondo i precetti aristotelici, esclama: « tutto fu inutile: la depravazione della scena spagnuola era inevitabile ». E depravazione egli chiama tutto quello che allontanavasi dalla forma classica. Lamentandosi poi che Lope de Vega col suo grande ingegno avesse trasandato la riforma del teatro spagnuolo, e sprezzato i precetti dell'arte, dice che questi fece tutto ci  per acquistarsi il favore del popolo. « Lope fece, sono sue parole, quello che erasi praticato e che il popolo avea visto ed applaudito per tanti anni. Egli non corruppe il teatro, ma si accinse a scrivere secondo il

¹ D. Leandro Ferdinando de Moratin, d'una nobile famiglia dell'Asturia, nacque a Madrid nel 1760. A Parigi si strinse in amicizia con Goldoni, ebbe molto affetto per l'Italia, abit  molti anni a Bologna e scrisse commedie e drammi.

Vedi il suo discorso sul Teatro spagnuolo, premesso all'edizione del *Teatro scelto spagnuolo*, tradotto dal La Cecilia, Torino, 1857.

gusto che dominava allora; non curò d'insegnare al volgo, né di rettificare le sue idee, ma invece pensò d'adularlo, di rendersi a lui gradito, perché comprasse con grand'ardore le sue composizioni, aspirando per questo mezzo a conseguire colle adulazioni alla vanità di lui, l'aumento della propria fortuna..... Il popolo, dice altrove lo stesso Moratin, non amava il genere delle commedie classiche, e Cervantes, il quale poteva migliorare il teatro col suo ingegno, nol fece perché povero; e la povertà gl'imponessa di prestarsi al corrotto gusto del popolo per ottenere applausi, e scarsa mercede per vivere ».

Ma in Italia invece, uno scrittore per acquistar fama dovea seguire una via del tutto opposta. In Inghilterra e Spagna anche gli scrittori, che seguivano la forma classica, doveano cercare di adattarsi in certo modo al gusto popolare. Ben Jonson, che è il più classico tra gli scrittori drammatici inglesi, è assai più originale del più originale autore italiano. Gli antichi sono, è vero, i suoi maestri, egli è un classico, ma un classico indipendente che non istà punto attaccato alla stretta lettera dei precetti aristotelici, che li interpreta arditamente, che non si restringe allo studio del teatro greco, che tien conto delle opere drammatiche degli altri paesi, e concilia col rispetto che professa per l'antichità, il sentimento delle necessità della scena moderna. Tutte le prescrizioni dell'arte poetica di Orazio non paiono a lui egualmente importanti; egli distingue le questioni di forma, dalle quistioni di principî, e se ammette senza riserva tutto ciò che riguarda la bellezza della composizione, abbandona volentieri ciò che si riferisce alle consuetudini ed alle convenienze particolari del teatro antico. Egli non si crede obbligato di dividere le sue commedie in tanti atti e scene quante ne ha

Terenzio, né di limitarsi al piccolo numero di attori, che Orazio prescriveva di non oltrepassare. Ecco ciò che egli dice nel Prologo della sua commedia *Every man out of his humour*: « Perché dovrebbe egli (l'autore) condannarsi all'imitazione servile degli usi antichi? perché non vi potrebbe aggiungere e toglier nulla, quando la storia della commedia greca è il racconto delle modificazioni che essa ha ricevuto? Con Epicarmo non avea che tre attori, Cratino gliene dette cinque o sei, Aristofane più ancora, e quantunque con costui sembrasse aver raggiunta la perfezione, quanti cambiamenti non vi hanno ancora introdotti Menandro, Cecilio e Plauto! Gli scrittori dell'antichità consultavano il gusto dei loro tempi, ed accettavano le innovazioni che l'opinione pubblica loro chiedeva. Perché i moderni non possono godere dei medesimi dritti? Sono essi tenuti ad osservare norme, che non legarono alcuno dei loro predecessori? ».¹

Quanta differenza tra questo prologo e quelli già citati dalle commedie italiane! Jonson non rinuncia all'imitazione degli antichi: ma alle sue reminiscenze classiche aggiunge il risultato delle proprie investigazioni, e le riflessioni che gl'ispira lo spettacolo della società contemporanea. Egli abbraccia nel cerchio delle sue osservazioni tutti i costumi inglesi, da quegli degli artigiani a quelli dei Pari del regno. Se si vuol sapere quali erano tra la fine del xvi secolo ed il principio del xvii, i costumi, i vizî dominanti, le idee favorite, i pregiudizi alla moda delle popolazioni di Londra, bisogna leggere le commedie di Jonson. Vi troveremo ciò che la storia non ci racconta, ciò che vi è di più passeggero nella vita dei popoli, gli effimeri

¹ MÉZIÈRES, op. cit. pag. 196.

rumori, le novità d'oggi che si dimenticano domani, la cronaca scandalosa della corte, della città, le mille preoccupazioni d'una grande capitale. Né Jonson si limita a mostrarci la fisionomia esteriore della società inglese, ma penetra sino al cuore di essa, ne tasta le piaghe nascoste, vi applica il ferro, notando ora con fina ironia, ora con la veemenza del satirico, le ridicolezze e i vizî caratteristici di ciascuna classe. Il solo poeta comico italiano che possa paragonarsi al Jonson, è il Machiavelli con la sua *Mandragola*. Ma malgrado ciò, le commedie di Jonson al pari delle commedie italiane del 500, non trovarono giammai favore presso il popolo, giacché le une e le altre hanno lo stesso peccato d'origine. La scuola classica rimase in Inghilterra ed in Ispagna sempre poco numerosa e poco rinomata, ed ora appena se ne rammenta qualche nome d'autore o titolo d'opera.

Il teatro originale inglese e spagnuolo si svolse invece liberamente al di fuori d'ogni influsso straniero, per la ispirazione d'alcuni uomini di genio, ed attinse la sua forza alla sorgente vivificante ed inesauribile dell'affezione popolare. Esso restò in comunicazione col vero pubblico, il cui giudizio non era turbato né dalla moda, né da alcun sistema letterario: ed a questo deve la sua gloria e la sua grandezza.

PARTE TERZA

I. Dopo aver detto come e perché prevalessse l'imitazione latina nella commedia italiana, ci resta ora a determinare in che propriamente essa consistesse, e quali ne fossero gli effetti. La principale somiglianza sta soprattutto nella forma, la quale è perfettamente la stessa presso tutti i comici italiani, ed è quella della commedia greca *nuova*, cioè di Filemone o Menandro, quale venne riprodotta da Plauto e da Terenzio.

Il carattere particolare di questa commedia è la dipintura della vita privata, e lo studio dell'anima umana in se stessa e nelle forme, in cui ci si mostra più a nudo. La commedia greca *antica*, come ben dice il Guizot, avea per iscopo il dipingere la vita pubblica: la *media*, la vita in pubblico; la *nuova* invece si restringe a rappresentare la vita privata, e rimane sempre nella cerchia dei fatti domestici. Perciò gli affari pubblici vi sono appena qualche volta sfiorati, né mai sono lo scopo principale della commedia. La stessa è la forma della commedia italiana del xvi secolo detta *erudita* o *sostenuta*: essa però, sebbene si restringa, come la commedia latina, puramente ai fatti domestici, pure non è così lontana dalle allusioni ad avvenimenti pubblici ed a circostanze di tempo e di luogo. Sotto

questo rispetto, gli scrittori comici italiani sono assai più liberi dei latini. La maggior parte di essi teneva seggio non volgare nella società del tempo e nelle corti; e se anche erano semplici letterati, questo titolo era abbastanza onorevole, da permettere loro certa franchezza di linguaggio; laddove i comici latini erano o schiavi o liberti, e la sorte toccata al povero Nevio era per essi esempio abbastanza persuasivo. S'aggiungeva poi la ripugnanza, che avevano i Romani al veder messi sulla scena i loro costumi, le loro usanze, le loro leggi, con che credevano si venisse a scemar la maestà del nome romano.¹ Perciò lo stabilire la scena della commedia non già in Roma ma in Grecia, non era capriccio dei comici latini, ma necessità. Al pubblico romano facea d'uopo vedere la vita greca e la greca depravazione, e sarebbe stato lapidato il poeta che si fosse permesso di porre sulla scena un patrizio o una matrona romana. E quando nelle commedie si allude ad usanze e costumi romani si fa sempre velatamente, e come se si trattasse della Grecia. È impossibile quindi potere stabilire la data di una commedia latina dalla sola lettura, non trovandosi in generale alcun accenno ad avvenimenti e a circostanze di tempo. In tutte le commedie di Plauto non si rinviene se non un solo passo, in cui pare ch'egli voglia alludere alle vittorie dei Romani sui Cartaginesi.

Nelle commedie italiane invece la cosa è ben diversa; la scena è posta apertamente in Italia, i costumi posti sulle scene sono del tutto italiani, e vi si parla liberamente di principi e rettori senza circospezione e timidezza. I richiami ai principali avvenimenti pubblici d'Italia, come la discesa di Carlo VIII,

¹ BECKER *De comicis romanis*, pag. 85.

il sacco di Roma, la presa di Otranto fatta dai Turchi, la lega di Cambrai, la cacciata di Ludovico il Moro ec. vi si incontrano assai frequentemente, e servono quasi a dare una data istorica al quadro dei costumi, che la commedia pone sotto gli occhi. E sebbene non possa dirsi commedia nazionale, pure essa ci rappresenta fedelmente lo stato morale d'Italia in quel tempo; non ce lo rappresenta, è vero, pei caratteri che pone sulle scene, ma quasi per incidente, nei dialoghi dei personaggi, nei monologhi specialmente, ed in talune frasi sparse qua e là. Se dovere del teatro fosse come dice Amleto: *to show the very age and body of the time, his forme and pressure*, certamente nessuno vi adempirebbe meglio che la commedia italiana del XVI secolo. Essa è per lo storico sorgente inesauribile di notizie, vivo quadro dei costumi e della vita famigliare degl' Italiani di quel tempo.

L'epoca che ci dipinge la commedia italiana, è quella che il Balbo chiama « un elegantissimo baccanale di coltura, un rimescolio di scelleratezze, di patimenti, di sollazzi, per cui l'intera Italia del 500 si potrebbe paragonare alla lieta brigata novellante ed amoreggiante in mezzo alla peste, se non che qui, oltre alla peste, eran pure le ripetute invasioni straniere, le guerre, i saccheggi, gli omicidi, le perfidie, le pugnate, i veleni; ed oltre ai canti ed alle novelle ogni genere di scritture, di stampe, pitture, sculture ed architetture, ogni infamia, ogni eleganza, ogni contrasto ». Ma la commedia italiana restringendosi alla vita privata altro non ci dipinge che i *dolci ozi*, i *dolci vizi*, il *dolcissimo amoreggiare e donneggiare* degl' Italiani, mentre l'Italia corsa da ogni parte da eserciti stranieri, era per perdere fin quella larva d'indipendenza e di libertà, di cui fin allora avea goduto. Nelle com-

medie del 500 potremo vedere in che stato erano ridotti la famiglia, il sentimento religioso, la virtù, l'onore in un popolo vivace e per natura operoso, costretto ad una forzata inoperosità, tenuto lontano da ogni negozio pubblico e nazionale, sorvegliato da un geloso potere, che perseguitava la libera scienza e favoriva con tutti i mezzi il lusso e la mollezza; vedremo il sentimento morale quasi interamente perduto, e la corruzione infiltrata in tutte le classi della società, nelle famiglie negli uffici pubblici, nella chiesa. L'amore della patria, il sentimento religioso, l'onore delle famiglie sembrano quasi spenti per gl'Italiani di quel tempo; unico loro pensiero era il godere, giustificando pur troppo quel tristo proverbio italiano, che in allora si ripeteva: *né di tempo, né di signoria, non ti dar malinconia*. Sicché non ci deve punto far meraviglia l'immoralità della commedia, perché vi sono riflessi come in ispecchio fedele i costumi dell'Italia, ed essendo questi corrotti ed immorali, tale dovea essere per necessità la commedia che li rappresentava; anzi le commedie più originali e migliori sotto l'aspetto letterario sono le più immorali, appunto perché più fedelmente ci rappresentano i costumi contemporanei. Dove è meno lodevole il costume, ivi è più vivo l'intreccio, più spiccati i caratteri, più naturale il dialogo. Perciò le commedie originali italiane, quale la *Mandragola*, il *Negromante*, la *Scolastica* dell'Ariosto, l'*Assiuolo* del Cecchi non hanno valore solamente d'arte, ma principalmente di storia.

II. Ciò che distingue anche la commedia italiana dalla latina è la sua tendenza alla satira; che è pure uno dei caratteri speciali del popolo italiano. La satira era allora la sola arma che restava agl'Italiani contro i loro oppressori, e se ne servivano come meglio pote-

vano. L'autore, la cui satira è più frizzante e più caustica, è l'Aretino, che da se stesso chiamavasi *uomo libero per divina grazia, flagello dei principi*; ma la sua è satira licenziosa, maligna, senza scopo né effetto morale. Non è quella dell'uomo virtuoso che si scaglia indignato contro i vizi ed i viziosi, ma quella d'un uomo corrotto, che vende la sua penna al maggior offerente, che loda e biasima secondo i doni che riceve. « Io trionfo, esclama egli per bocca d'uno dei personaggi delle sue commedie,¹ a cantare la poltroneria dei signori, ed allora tacerò, che due di loro imiteranno la bontà e la liberalità del re di Francia ».

Non può però non recarci meraviglia l'audacia con cui egli nei Prologhi e nelle scene delle sue commedie, copre di biasimo e di ridicolo principi viventi, letterati esimî, città, governi, ordini civili e religiosi, e ciò non copertamente, ma designandoli per nome.

Contro le genti di Chiesa specialmente la commedia del 500 si può dire che godesse d'illimitata libertà, giacché i preti lasciavano pur ridere e burlarsi di loro, anzi erano essi stessi i primi a ridere, purché la satira si limitasse alle cose esteriori e non alla sostanza, e non si toccassero i loro privilegi. Ed infatti mentre si lasciava libero campo alla vena satirica dei comici e novellieri, si perseguitava Campanella, si processava Galileo, si bruciava Giordano Bruno, i quali anziché ridere dei costumi guasti della Chiesa aveano cercato di rinnovare l'intelletto umano, e riformare le idee fondamentali della religione e della scienza. E questo stesso ridere e burlarsi delle cose religiose che si fa nelle commedie italiane, ci prova l'indifferenza e la mancanza d'ogni sentimento religioso. Invero

¹ Cortigiana, Sc. VII, Att. 3.

quelle stesse quistioni religiose, che in Germania aveano fatto sollevare intere popolazioni e prodotta la riforma, in Italia non erano se non materia di riso e di motteggio. In Francia non era punto permesso in quel tempo di burlarsi nelle commedie di cose spettanti alla religione. Il Larivey imitando o meglio copiando nei suoi *Esprits* l'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, dovette cambiare il carattere del prete *Ser Jacomo* in un *Maitre Josse*, mago, un malvagio qualunque, che s'arma d'una bacchetta e d'un libretto da negromante per scongiurare gli spiriti; e così quello che nella commedia italiana è satira contro i preti, nella commedia francese è diventato ridicola mascherata. Gl'italiani sono stati sempre un popolo d'increduli; e se essi rimasero fedeli al cattolicismo, non fu per convincimento religioso, ma per indifferenza, giacché ad essi importava tanto poco di Roma quanto di Wittemberga. Il popolo italiano, osserva il Macaulay¹ avea tanto a lungo e tanto da vicino osservato l'organismo della Chiesa, coi suoi santi, i suoi miracoli, le sue alte pretese ed il suo splendido cerimoniale, da non poter restarne ingannato. Esso stava dietro le scene, che gli altri popoli guardavano da lontano, con occhio e con tema fanciullesca; osservava tutto il congegno delle macchine, sapeva come si fabbricava il fulmine, vedeva le faccie ed udiva le voci naturali degli attori. Le altre nazioni lontane consideravano il Papa come il vicario di Cristo, come l'oracolo dell'Onnisciente, dalle cui sentenze nelle quistioni tra' teologi, come tra're, nessuno poteva appellare; laddove gl'italiani conoscevano tutte le follie della sua gioventù, e le disoneste arti con cui era giunto al potere, e sapevano

¹ *Saggio critico sul Machiavelli.*

come bene spesso adoperava le chiavi della Chiesa a sciogliersi dai più sacri impegni, ad arricchire le sue cortigiane ed i suoi nipoti. Perciò fin dal quattrocento noi vediamo nei letterati italiani questo scetticismo per le cose religiose. Ser Ciappelletto della 1^a novella del Boccaccio, il quale capitato in Francia e venuto in punto di morte, impastocchia una confessione, inganna un frate, che lo crede santo e per tale lo fa ritenere da tutto il popolo, dà saggio della incredulità prevalsa da lungo tempo in Italia. Da tutti i novellieri ci vengono poi descritti la lorda vita dei frati, i miracoli che danno ad intendere, le reliquie di cui fanno mercato, gl'inganni onde prendono le donne semplici; e gli stessi fatti noi ritroviamo nella commedia.

Il Cecchi chiama i preti e frati *aiutamariti*¹ e nella *Dote* parla di frati, che sono usi con un *Dio ve lo meriti* a fuggire la fatica ed i disagi per l'amore di Dio, e far le guancie grasse alle spese dei balocchi, che credono loro.² Dalla *Clizia* poi, dalla *Mandragola*, dalla *Commedia in prosa* del Machiavelli ci si fa nota quale autorità si pigliavano i frati e preti negli affari più interni e segreti della famiglia e come essi la corrompessero, tenendo mano ad adulteri e spesso essendone essi attori. Dall'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, dal *Sacrificio degl'Intronati*, e dalla *Mandragola* possiam vedere che cosa fossero i monasteri, come vi fossero educate le fanciulle: ed il Piccolomini

¹ « I preti ed i frati che già tór moglie potevano, dice egli negl'*Incantesimi*, essendosi botati di fuggire i disagi per l'amor di Dio, fecero per legge di non ne tórre più se non delle tolte; e così non più mariti ma *aiutamariti* diventarono ». Att. II, sc. 2.^a

² Att. III, sc. 2^a, e nell'Att. IV, sc. 7^a: « Chi è questo che scrive di figliuolo al mio figliuolo? sarà un frate, ché ogni cosa s'approprian, come loro ».

poi nel suo *Alessandro* ci narra le tresche che avvenivano nei conventi tra frati e monache. Nicoletta, fantesca, racconta alla sua padrona quel che ha veduto nel convento:

Nic. Era dietro un altare, che diceva la mia corona ed ho veduto da una fessura cosa da rider per duecento anni, ah! ah! ah! queste monache son gran cagne.

Lamp. Cosa hai veduto così da ridere?

Nic. Era un frate nella Sagrestia, che ruzzava a certe grate con una monaca, e volendosi baciare qualche volta bisognava che per li buchi della grata fregasser certi grugni innanzi, ch'era il più bel veder del mondo, ed una volta fra l'altre essendo colti all'improvviso dalla badessa, fece bocca da ridere e s'andò con Dio.¹

Nella stessa commedia poi una mezzana narra come le era venuto alle mani un canonico di quei di Pisa, molto ricco, il quale, essendosi innamorato della moglie di un tal Tafanella, ha ricercato lei, che gli faccia avere questa sua innamorata, promettendole di darle quanto ricava dall'abbazia, dalla pieve, dalla prebenda e di ciò che egli ha.

Nella *Mandragola* si parla anche di *uno di quei fratacchioni, che cominciò andar attorno alla Lucrezia*, quando ella andava in chiesa, *in modo che la non vi volse più tornare.*

Quali fossero i costumi della corte romana ripiena di ogni mollezza ed avarizia, e che a poco a poco infestava tutta la vita civile, ben si potrà vedere dalle commedie dell'Aretino. E l'Aretino li conosceva a fondo, essendo vissuto molti anni nella corte di Roma.

La commedia intitolata la *Cortigiana* non è altro che una satira contro la corte romana. Un messer Maco,

¹ L'*Alessandro* del Piccolomini Att. II, sc. 4.^a

sciocco sanese, va a Roma per diventar cortigiano e quindi cardinale; s'abbatte in un furbo, a nome messer Andrea, che, conosciuto l'umor della bestia, vuole prendersi un po' di spasso alle sue spalle; e gli dà ad intendere di esser maestro di cortigianeria e di avere la forma per fare i cortigiani ed i cardinali. Ecco una delle lezioni che egli dà a questo M. Maco.

M. Andrea. La principal cosa il cortigiano vuol sapere bestemmiare, vuol esser giocatore, invidioso, puttaniere, eretico, maldicente, ignorante, asino, vuol saper frappare, far la ninfa, et essere agente e paziente....

M. Maco. Come si diventa eretico?

M. A. Quando alcuno vi dice che in Corte sia bontà, discrezione, amore e coscienza, dite: nol credo.... Chi volesse credere sia peccato la Quaresima, dite: io me ne faccio beffe.... Insomma a chi vi dice bene della Corte, dite: tu sei un bugiardo.

M. M. Come si fa la ninfa?

M. A. Questo ve lo insegnerà ogni cortigianuzzo furfantino, che sta da un vespro all'altro, come un perdono a farsi nettare una cappa ed un saio d'accotonato, e consuma l'ora in su gli specchi, in farsi i ricci, et ungersi la testa antica, e col parlar toscano, e col Petrarchino in mano, e con un *sí a fe*, con un *giuro a Dio*, e con un *bacio la mano* gli pare essere il *totum continens*.¹

« Giurate, dice poi in altro luogo M. Andrea a M. Maco, quando sarete fatto cortigiano e cardinale di farmi carezze; perché non è sí tosto uno intrato in corte, che muta verso, e di dotto, savio e buono, diventa ignorante, pazzo e tristo ».

Nella stessa commedia (atto III, scena 6^a) un'Alviglia ruffiana, dice *che ormai vuol darsi all'anima, perché in effetti può dire: mondo, vatti con Dio, tante vogliuzzze ci si è cavata*. E qui comincia a raccontare tutte le sue prodezze di gioventú, quando signori, mon-

¹ Att. I, sc. 22.^a

signori ed ambasciatori a iosa correvano a lei, e ricordando queste cose le vien da ridere. « Mi rido, dice ella, perché feci trarre fino la mitera ad un vescovo e la mettevo in testa ad una mia fantesca, burlandomi del pover uomo ».

Come le ipocrite arti pretesche fossero giunte a pervertire ogni senso di bene o di male si può vedere dalla scena 7^a, atto II. Questa medesima Alvia piange la morte di una fattucchiera, sua maestra, abbruciata su un rogo e ne conta tutte le prodezze, descrive tutti gli utensili del mestiere, e la loda poi di *avere avuta buona coscienza, perché la vigilia delle Pentecoste non mangiava carne*, la vigilia di Natale digiunava in pane ed in vino, e la quaresima poi, da qualche uovo fresco in fuori, si portava da *romita*. Erano cose poi di poco momento se per cagione della comare avesse dato un *pochettino di veleno al compare*, o avesse fatto gettare, *come s'usa*, una puttina nel fiume, cui paritori una madonna sua amica ecc. Questi erano piccoli nèi cancellati dalle sue devote opere.

Un dialogo assai curioso tra questa Alvia ed un frate guardiano d'Araceli, mostrerà più chiaramente il mio asserto. È la scena 11^a dell'atto III, imitata però in parte dalla scena 3^a atto III della *Mandragola*, ove frà Timoteo è in colloquio con una donna. Il guardiano d'Araceli è innanzi l'uscio della chiesa, e si mostra tutto assorto in orazioni, borbottando parole latine.

Alvia. Sempre sete fitto nelle orazioni.

Guardiano. Io non ne fo però troppo guasto, perché io non sono di questi frettolosi circa l'andare in Paradiso, che se non ci andrò oggi, ci andrò domani; egli è pur sì grande che ci capiremo tutti, Dio grazia.

Alv. Io lo credo, pure mi fa pensare che no, tanta gente vi è ita e vi vuol ire, e mi pare starvici a crepacuore quando si fa

la passione al Culsisseo, e non vi va però la gente di tutto il mondo.

Guard. Non ti maravigliar di tal cosa. Perché le anime sono come le bugie (per modo di dire, avvertisci), non occupano luogo.

Alv. Non intendo.

Guard. Exempli gratia. Tu sarai in un camerino picciolo, e serrata ben dentro dirai che lo Alifante fece testamento innanzi a la morte; non è questa una menzogna scomunicata?

Alv. Padre, sì.

Guard. Tamen il camerino non è impacciato niente per conto suo, né per mille che ce ne dicessi appresso, e così le anime del paradiso non occupano luogo, sì come etiam le bugie non ingombrano punto. Et in somma in paradiso capirebbono due mondi.

Alv. È pur una bella cosa saper della scrittura. Or bene io, padre mio spirituale, vorrei intendere dalla paternità vostra due cose: una se la mia maestra debba ire in luogo di salvazione, l'altra se il Turco viene o no.

Guard. Quanto alla prima, la tua maestra starà 25 giorni in Purgatorio o circum circa, e poi andrà per cinque o sei di nel limbo, e poi dextram patris, coeli coelorum.

Alv. Egli s'è detto pur di no, e ch'ella è perduta.

Guard. Nol saprei io?

Alv. Lingue serpentine.

Guard. Quanto all'avvenimento del Turco non è vero niente e quando egli pur venisse che importa a te?

Alv. Che importa a me ah!? quello impalare non mi va per la fantasia in niun modo; impalare le povere donnicciuole! vi par forse ciancia, e mi dispero che par che questi vostri preti abbino caro d'essere impalati.

Guard. A che te ne avvedi tu?

Alv. Al non far provvisione al mondo, quando si dice: eccolo, eccolo.

Guard. Chiacchere, fanfaluche. Or vatti con Dio. Adesso, adesso vado a montare in poste per conto d'un trattato che io ordino a Verrucchio, acciocché sia tagliata a pezzi la parte del conte Gian Maria Giudeo musico, e per una confessione che io ho rivelata; gli farò rubellare la scorticata. Sta in pace.

Alvigia sola. Dio v'accompagni. In fine questi frati tengono le mani in ogni pasta, e forse che non paiono santi nel collo torto? ma chi non gli crederebbe nelli piedi logori da zoccoli, e nella corda che tengono cinta, e chi non daria fede alle loro pa-

roline? Ma si vuole aver della virtù, chi si vuol salvare, come la mia maestra, e quando io ci penso bene, ho più caro ch'ella sia arsa, che no. Perché mi sarà buona mezzana di là come mi è stata di qua.

Né questa satira contro preti e frati troviamo solo nell'Aretino, ma anche negli altri autori comici, sebbene in più parca misura.

Non risparmia l'Ariosto i Pontefici e la corte romana, della cui immoralità e corruzione parla in parecchi luoghi delle sue commedie.

Contro le indulgenze, allora bandite da Leone X, e che tanto rumore suscitavano in Germania, troviamo nel Prologo del *Negromante* le seguenti parole:

Né vi crediate già che la necessità
A venir (*in Roma*), che si voglia d'omicidii
Di voti o di tai cose far assolvere,
Perché non n'ha bisogno, e quando avuto lo
Avesse, aría sperato che 'l Pontefice
Liberal, le avrebbe l'indulgenza
Fatta mandar fino a casa, plenaria,
E se pur non in dono, per un prezzo
Che più costan qui il maggio le carciofole.

Pare quasi incredibile questa pungente ironia, mescolata con le lodi che poco appresso si danno al medesimo Leone: tanto più se si consideri che queste parole sono in un prologo scritto per una rappresentazione da farsi in Roma, e che la commedia stessa era stata scritta per commissione di Leone X ed a lui inviata, come rilevasi da una lettera dell'autore diretta al Pontefice in data dei 16 Gennaio 1520.

Ma questa satira contro preti e frati non si limita soltanto a frasi e a motti contro di loro, ché noi li vediamo spesso sulle scene coi loro stessi abiti, tener mano ai giovani contro i padri, ed aiutarli nei loro imbrogli.

Nell'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, il giovane Tiberio, profittando dell'assenza del padre, se ne sta in casa insieme con altri amici a far baldoria ed a trastullarsi con la sua amante, ma il ritorno improvviso di Aridosio viene a disturbare la festa. Il servo Lucido trova ben presto il rimedio; per impedire che Aridosio entri in casa e colga il figliuolo in sul fatto, gli dà a credere che la casa sia piena di spiriti e che per cacciarneli non vi abbia altro mezzo che *menar preti, frati e reliquie, e far comandar loro che se ne vadano*. Lucido stesso s'incarica di trovare un prete, che, secondo lui, è il *miglior cacciadiavoli che sia in Toscana*; ed infatti, andatosene da un tal ser Giacomo prete, lo induce per mezzo di denari a far quanto egli vuole. « Infine, dice il servo Lucido,¹ i denari fanno ogni cosa; quand' io ebbi contato al prete, ciò che io voleva da lui, subito si cominciò a fare scrupolo, dicendo che questo era un uccellare la religione, e poi quando io li promisi due scudi, ei rimutò la cosa, con dire, che se io lo faceva a fin di bene e per rimettere d'accordo il padre ed il figliuolo, che farebbe ogni cosa » Da ultimo, in una scena assai comica, Lorenzino ci mette davanti agli occhi tutte le ridicole cerimonie miste di sacro e di profano, con cui questo ser Giacomo dà a credere al povero Aridosio di avere esorcizzato gli spiriti.

Una parte simile a questa fa un altro frate nel *Marito* del Dolce, ma qui il fatto è anche più immorale, giacché si tratta di tener mano ad un adulterio, e far credere ad un marito imbecille che colui che si è giaciuto con la moglie e che l'ha resa gravida, non sia un uomo, ma uno spirito folletto. Questo

¹ Atto III, scena 1.

frate Girolamo, come ci vien dipinto dal Dolce, è *reputato il frate più santo e più pratico nella scrittura che sia in Padova, ma è il più ghiotto uomo del mondo, ed ha alle mani tutte le astuzie che può avere un frate dotto e pratico delle cose mondane*. Per denaro egli è capace di ogni mala opera. Quando il portinaio gli annunzia, che v'ha chi domanda di lui e dice di venire per suo utile, alla parola *utile* si muove tosto. Con mille rigiri e sofismi egli imbroglia Muzio, l'imbecille marito, e l'induce a credere quanto egli afferma, citando in sussidio delle sue parole e Lattanzio, e Scoto, ed il Maestro delle sentenze, e tutti i teologi. E dopo avergli detto come egli ha tal virtù, e cotante reliquie addosso da cacciare dalla casa di lui una legione di diavoli, soggiunge:

Ben saria utile

Che prima alcun buon voto a S. Antonio
 Facesti *ex corde* di qualche limosina
 Al monaster, che sai ch'è molto povero;
 E poi tien certo, ch'*in virtute Domini*,
 Starà lontano ogni maligno spirito.
 Pon mente soprattutto, che votandoti
 Al nostro santo, passato il pericolo
 Non rimanessi poi d'adempier l'opera,
 Perché dice il Signor: Vovete et reddite —
 Dimani aspettoti
 A la confession; perché ad estinguere
 Gl'insulti, figliuol caro, del diavolo,
 Medicina non v'è più salutifera.

Anche il Dolce ci descrive poi minutamente tutte le cerimonie dell'esorcismo, e quando Muzio entra nella casa, sgomberata da ogni spirito folletto per le arti del santo frate, costui così gli dice:

Ecco che trovi il vero: l'imprincípio
 Dirai col De-Profundi, e più non temere

Se pioveress dal ciel mille luciferi,
Ma haggi ne la mente Fra Girolamo.

E. Muzio. Padre, prendete questo per limosina,
Fra Gir. Figlio, Dio è caritate; e quelli ch'abitano
In carità, sempre il Signor compagnali,
Alla confession t'aspetto e intendere
Vorrò il tuo voto.

E da ultimo così si licenzia da lui:

Vi lascio nella pace, o fida coppia,
Congiunta con un santo sposalizio.

Dopo tutto quello che è avvenuto in casa, ognun vede quanta ironia ci sia in queste parole del frate.

Nella *Scolastica* dell'Ariosto troviamo in sulla scena un altro frate. Bartolo ha sulla coscienza un peccato di gioventù, e vuole andare a Roma per averne l'assoluzione dal Papa; ma un frate predicatore ne lo dissuade, dicendogli di poter egli assolverlo quanto il Pontefice:

Voi potete veder la bolla, e leggere
Le facultadi mie, che sono amplissime;
E come, senza che pigliate, Bartolo,
Questo pellegrinaggio, io posso assolvere
E commutar gli voti; e maravigliomi
Che essendo, com'io son, vostro amicissimo,
Non m'abbiate richiesto; perché dandomi
Quel solamente che potreste spendere
Voi col famiglio nel viaggio, assolvere
Vi posso, e farvi schifar un grandissimo
Disconcio, all'età vostra incomportabile:
Oltra diversi infiniti pericoli
Che pônno a chi va per cammino, occorrere.

Bartolo allora per la fiducia che ha nella *carità di lui*, per l'odore ottimo ch' esce dei santi suoi costumi e del vivere suo tutto esemplare, non esita a raccontargli il tutto, avvertendolo però che

Altro non è che 'l sappia, eccettüandone
 Solo il nostro piovàn, che la quaresima
 Mi confessa: ma non mi sa decidere
 Questo caso, ché, come voi, teologo
 Non è; sa un poco di ragion canonica.

Dopo avergli dunque detto di che si trattà, gli parla nuovamente del pellegrinaggio che vuol fare a Roma. Ed il frate:

Questa fatica volentier, potendola
 Schifar, voi schifareste?

Bart. Chi ne dubita?

Frat. Ben si potrà commutare in qualche opera
 Pia. *Non si trova al mondo sì fort' obbligo
 Che non si possa sciôr con l' elemosine.*¹

Qual grave satira contro la Chiesa romana è racchiusa in queste poche parole; e come è dipinto al vivo il carattere del frate con questi pochi tratti!²

Nel *Vecchio Amoro* del Giannotti un frate priore di S. Niccolò aiuta i giovani nelle loro avventure amoro-rose, e nella cella di lui vanno questi a travestirsi: però questo priore è un tipo diverso da quello che generalmente ci vien rappresentato nelle altre commedie, giacché non è né un ipocrita né un dissoluto, ma è *il più gentile ed il migliore compagno d' Italia, ed altro non ha di male se non l' essere frate*; egli stesso però conosce che non è buona professione la sua, e volentieri butterebbe via quei panni.

¹ Atto III, sc. 6.

² Nella *Cassaria* poi volendo dire che non si curerebbe affatto d' una cosa, usa questa espressione:

... n' avrei quella medesima
 Cura ch' hanno li vescovi delle anime
 Che fur da Cristo lor date in custodia.

Non sempre però i preti ed i frati si contentavano di far da ausiliari nelle faccende amorose, ma spesso operavan per conto proprio, come nella *Commedia in prosa* del Machiavelli, la quale è diretta tutta contro l'impostura e la lascivia fratesca. Un messer Amerigo, vecchio senza cervello e dissoluto, marito della bella e gioviale Caterina, è innamorato della comare: accorgesene la moglie e se ne affligge e si dispera, ma la serva Margarita la consola, consigliandola a rendere pan per focaccia, ed a fare quello che tutte le altre fanno, ed *operare in modo, ora che è fresca, giovane e bella, che poi non abbia alla fine a dolersi di se stessa, e che la carne non abbia a rimproverare allo spirito*; anzi, a questo proposito, le fa noto che ci è un giovane il quale è malconcio dei fatti di lei. La Caterina non vuol saperne; tanto più quando conosce che questo giovane non è altro che frate Alberigo, perché *ha timore di perdere la devozione*, e poi perché non può soffrire *quel certo odore di selvaggiume*, che questi frati hanno. La serva però le dimostra il vantaggio che v'è ad impacciarsi con frati, anziché con altri, e come non si trovi *generazione più abile dei frati ai servigi delle donne*, il che ella sa per propria esperienza. Madonna Caterina si arrende alle ragioni di lei, e promette che se il frate vorrà aiutarla a levare il marito dall'amore della comare, egli potrà disporre di lei secondo la volontà sua. Il frate, avvisato dalla serva, si presenta a madonna Caterina:

Fr. Alberigo. O madonna Caterina, io ho inteso e duolmi molto della sciagura vostra.

Caterina. Naffe! questo mondo è pien d'inganni.

Fr. Alb. Pure in così fatte cose bisogna aver pazienza e ricorrere al Signore, e dipoi avere animo soprattutto a fuggir sempre il male e seguire il bene.

Combinano adunque il modo di cogliere il marito infedele in flagrante delitto, ma il frate astuto trova anche il modo di farsi pagare anticipatamente l'opera sua. La qual cosa è descritta dalla serva con tali particolari e tanto al naturale che noi non possiamo qui riferire l'intera scena: ¹ tutto adunque riesce secondo il desiderio: il marito convinto d'infedeltà, minacciato d'essere denunziato a tutti i parenti, riacquista la grazia della moglie per l'intervento di frate Alberigo, che diventa per tal modo l'amico più caro dei due coniugi, ed il loro confessore.

F. Alb. Ah! Ah! voi dovrete, Amerigo, da qui innanzi lasciare andare queste ciance e baie da giovani, mal convenevoli all'età vostra Sappiate, Amerigo, che il peccare è cosa umana, lo emendarsi è cosa angelica, ma il perseverare è ben diabolica. E perché vivendo in questo modo, sempre starete in peccato mortale, voglio che voi siate contento, prima per l'amor di Dio, e poi di me, e per l'utile ancora e per l'onor vostro, lasciar questa pratica ed attendere alla donna vostra, che in verità è onesta e dabbene, e vi ama sopra ogni altra cosa e tienvi caro.

Cat. Lo sa Dio l'amor ch'io gli porto, ingrataccio! e come io gli osservi la fede.

Fr. Alb. Certamente, Amerigo, che voi potete vantarvi d'aver la più saggia e casta giovane, non vo' dir di Fiorenza, ma di tutto il mondo.

Amerigo. Io ne ringrazio Dio.

Quando poi la pace fra marito e moglie è conchiusa, Amerigo ne ringrazia il frate:

Am. Benedetto siate voi mille volte, che se non era la santità vostra, io era a mal partito.

Cat. Ed io, uh! uh! Signore, che Dio ve lo meriti.

Am. E da qui innanzi, poi che io ho visto in voi tanta dottrina e bontà, voglio che, come d'Alfonso, ancora siate nostro familiare.

¹ Atto III, scena 1.

Cat. Ad ogni modo.

Am. E voglio che siate anche mio confessore.

Cat. Ed io ancora vo' confessarmi da lui.

Am. Voi non rispondete? Che vi par delle parole nostre?

F. Alb. Benissimo. Sono sempre apparecchiato, per l'amore del Signore prima, e poi per l'obbligo mio, di fare tutte quelle cose che sieno la salute delle anime vostre.

Cat. Dio vel meriti per noi. Venitene oggimai voi, ch'egli è passato l'otta del desinare.

Am. Guarda, come tu l'aresti invitato a ber con esso noi!

Cat. Gli è tanto tardi che io mi penso, che, massime i frati, abbiano desinato. Pure se voi non avete mangiato, padre, degnate far colazione con esso noi.

F. Alb. Io ho avuto certe faccende particolari questa mattina fuori del convento, talché sono ancor digiuno.

Am. E però venitene.

Cat. Voi non potete capitare in luogo dove siate meglio veduto.

F. Alb. Io non potrei, né potendo, saprei mai disdirvi, poi che si cortesemente mi pregate. Andiamne.

Am. Seguitatemi, in buon' ora.

Cat. Ringraziato sia Dio.

F. Alb. E la sua Madre ancora. Se voi volete, spettatori, badar tanto che noi riuscissimo fuori, troppo stareste a disagio, perciocché dopo alla colazione ho disegnato far loro una predichetta, mostrando loro per ragioni, per esempi, per autorità e per miracoli, come non sia cosa più necessaria alla salute delle anime quanto la carità; confermando con Pagolo Apostolo, che chi non ha carità non ha nulla. Pertanto, se far vorrete a senno mio, ve ne andrete con la pace del Signore. Valet.

Ma per quanto possa sembrar violenta questa satira contro i frati, è nulla in paragone di quella che si trova nella *Mandragola*.¹ Nelle altre commedie si erano assaliti gli uomini, non già l'istituzione: ed in

¹ Non starò qui a riferire il soggetto della commedia, giacché non credo che vi sia persona fornita di qualche poco di cultura letteraria, la quale non abbia letta questa, che è una delle migliori opere del teatro italiano. Non citerò neanche le scene più vivaci,

ogni istituzione, anche nelle migliori, ci possono essere sempre abusi, ci possono essere viziosi; il che non offende punto l'istituzione stessa. Nella *Mandragola*, invece, il Machiavelli ha voluto dimostrarci, col suo Fra Timoteo, ciò che doveva produrre necessariamente l'educazione clericale del tempo, l'abitudine della vita monastica. La satira non è contro questo o quel frate malvagio, ma contro i frati, non contro gli individui, ma contro il principio, che reca necessariamente frutti così dannosi alla moralità pubblica. I frati Alberighi, i frati Girolami, i ser Giacomi ed altri simili possono essere eccezioni, ma Fra Timoteo è la regola; esso è l'effetto necessario di quell'educazione, di quella istituzione. Ed invero in Fra Timoteo quale ce lo ha dipinto il Machiavelli, non v'è nulla di caricato. Il frate non ha punto perduto il senso del bene e del male; non è né dissoluto, né ipocrita, né intrigante, come frate Alberigo; è semplice, ma non imbecille; è un buon frate che fa il suo mestiere come tutti gli altri, ama il suo convento, e pensa al bene di questo più che al proprio; dice regolarmente i suoi ufficii, le sue orazioni, ed in quanto al resto non fa che ciò che gli è stato insegnato.

III. Per ciò che riguarda le cose secolari e politiche, la commedia italiana era assai più riservata che per le cose religiose; ma però sempre assai più libera della commedia latina. Spesso troviamo nelle commedie del xvi secolo tratti contro la corruzione delle Corti e la malvagità dei potenti. Tutta la commedia il *Maniscalco*, o *Marescalco*, dell'Aretino non è che

perché sarei costretto a copiare tutta intera la commedia, giacché la satira non sta solo in frasi, e motti, ma nella favola essa stessa.

una satira dei signori e delle corti. Nel prologo di questa commedia, l'istrione che ne espone l'argomento, parlando dei suoi meriti di attore, dice che egli saprebbe benissimo contraffare la ruffiana, la donna *Schifailpoco*, il geloso, l'avaro, l'innamorato, il *miles gloriosus* ecc. e descrive di questi personaggi tutte le qualità, ma da ultimo soggiunge:

« Vi confesso bene che mi butteria un bestial pensiero di contraffare un signore, perché se io fossi un signore (che Dio me ne guardi) non saprei mai, come loro, non riconoscere fede di servitore, né beneficio d'amico, né carnalità di sangue, né potrei con la mia castroneria aggiungere alla loro, io non vo' dire, ignoranza ».

E nella scena 8^a, atto I, il povero Marescalco reso bersaglio delle beffe del principe e dei cortigiani, esclama:

« Quanto era meglio per me l'attendere alla bottega, dalla quale m'ha disviato il fumo delle corti. Io potea con quello che io mi guadagnava darmi bel tempo, ed ho voluto con quello che perderò, vivere come un disperato; mi fu pur detto che in queste maledette corti non c'è se non invidia e tradimenti, e tristo a chi meno ci puote ».

Nell'atto I scena 9^a della *Cortigiana*, due cortigiani si lamentano della tristizia delle corti, ed uno dice all'altro:

Flaminio. Ma perché conto questi signori di corte non tolgono più presto ai loro servigi i virtuosi e nobili che gl'ignoranti e plebei?

Valerio. Un gran maestro vuol fare e dire senza rispetto ciò che gli piace, vuole in camera e nel letto usare cibi secondo il gusto suo senza esserne ripreso, e quando non sa quello che si voglia, bastonare, vituperare e straziare a suo modo chi lo serve; il che non si può così fare con un virtuoso e bennato. Un virtuoso scoppierebbe, innanzi che tacesse le disoneste voglie che vengono ai signori. Or risolviamoci, ché chi vuole aver bene i

corte bisogna che ci venga sordo, cieco, muto, asino, bue e capretto, io lo dirò pure.

Flaminio. Questo procede che la maggior parte dei grandi sono di sì oscura stirpe, che non pônno guardare quelli che nascono di sangue illustre, e si sforzano pure di fare arme o di trovar cognomi che gli facciano parer gentili.

Nella scena 7^a atto III questi stessi cortigiani così discorrono fra loro:

Val. Questo dire il vero è quello che dispiace, e non hanno altro stecco negli occhi i signori che il tuo dire il vero. Dei grandi bisogna dire che il male che fanno sia bene, ed è tanto dannoso e pericoloso il biasimargli quanto è utile il laudargli. A loro è lecito fare ogni cosa, ed a noi non è lecito dire ogni cosa.

Flam. Perché io ho a vergognarmi di dire quello che essi non si vergognano di fare?

Val. Perché i signori sono signori.

Flam. Se i signori sono signori, e gli uomini sono uomini. Essi hanno piacer del veder morir di fame chi li serve, e tanto godono quanto un virtuoso pate. E per più scorno, ora esaltano questo ragazzo, ora quel ruffiano, ed or quel beccaccio?

Ed il Cecchi, che avea sferzato le corti nelle sue Rappresentazioni e nelle Farse, così parla degli uomini di corte nelle sue commedie:

Tali uomini

Son tutti prospettive e tutti borie;

E che chi vive in corte, per proverbio

Si dice, che per più e' muore in paglia.¹

E nel prologo degl' *Incantesimi*, si burla della credulità e superstizione dei prelati e principi. In questa favola, egli dice, vi mostrerò *che sia in tutto quella egregia arte tanto stimata dal volgo semplice, e sotto questo nome volgo intendo non solo la plebe e popolazzo ignobile, ma i gran maestri, li prelati e prin-*

¹ *Il Diamante*, Atto I, sc. 2^a.

cipi, che dagl' incantatori lasciano avvolgersi, come arcolaio, e tal fede gli aggiustano, che manco assai ne danno all' Evangelio.

In modo quasi simile parla l'Ariosto nel *Negromante*. Credi tu agli spiriti? domanda uno, e un altro risponde:

Di questi spirti a dirvi il ver, pochissimo
Per me ne crederei, ma li grandi uomini
E principi e prelati che vi credono
Fanno col loro esempio, ch' io, vilissimo
Fante, vi creda ancora.

Nel prologo della *Cassaria* ed in altri luoghi della stessa commedia, l'Ariosto sferza i giovani di corte, i quali hanno tanto desiderio d'esser belli quanto le donne, ed invece di farsi conoscere ed onorare per le loro virtù perdono il tempo in adornarsi e fino in mettersi il bianco ed il rosso, e tutto fanno come le femmine, hanno i loro specchi, i loro pèttini, i loro pelatoi, i loro stuccetti di vari ferruzzoli forniti, hanno i loro bossoli, le ampolle ecc.¹ Né se la prende meno coi vecchi, i quali studiano, più che possono, d'essere belli e puliti, ed hanno i discorsi, i pensieri medesimi, le medesime voglie e desiderî, che aveano da fanciulli: parlano d'amore, si vantano di far gran fatti, si profumano, sfoggiano con frappe e con ricami, e per nascondere l'età si svelgono i peli bianchi, ovvero se li tingono, si coprono il capo con cuffie e zazzere posticcie, si pongono denti finti ecc.

L'oggetto principale della satira nell'Ariosto è la società ferrarese. In parecchi luoghi egli riprende la mollezza del vivere, il progressivo intromettersi delle usanze spagnuole nella sua patria, e la boriosa vanità

¹ *Cass.*, Atto V, sc. 3.

dei gentiluomini suoi concittadini, i quali si chiamavano per la più parte *conti*, e tra lor davansi del titolo di *signore*, ed in cui, fuor che titoli e vanti o fumi ed ostentazioni e favole, non ci è altro di magnifico; tutto ciò che hanno spendono in adornarsi, pulirsi, profumarsi come femmine, e pascer muli e paggi che lor trotтино tutto di dietro, mentre essi vanno raggirandosi per le vie e le piazze della città, dimenandosi più che alcuna civetta e facendo gesti da scimia, credendo col vestire di drappo ed abiti galanti essere stimati generosi e grandi uomini, mentre sono come scatole di fuor dipinte e dentro vacue; signori senza signoria, più gonfi di vento che le palle, che stimano vile ogni esercizio, né vogliono sia detto nobile se non chi vive senza industria in ozio, ed il cui padre o avolo sia stato similmente a grattarsi la pancia. Rimprovera poi l'Ariosto i poveri che vogliono far da gran signori, ed il lusso smodato delle donne, le quali non sfoggiano meno degli uomini, e tutte (salvo le mogli di artigiani) sdegnano di uscir di casa a piedi, né passar pur vogliono la strada, se non col dondolo delle carrette; e le carrette vogliono tutte dorate e coperte di drappi, o tirate da gran corsieri, e poi donzelle e donne da camera, e staffieri e ragazzi che le accompagnino.

E in tal pazzia, non men dei ricchi, i poveri
 Fan loro sforzi e in guisa l'arco tirano,
 Che non avanza un carlino per spendere
 In appetito mai straordinario.
 E di qui avvien, se un forestiero capita
 In questa terra, che trova rarissimo
 Chi a casa sua lo inviti, ed usi i termini
 Di cortesia, che in altre terre s'usano
 Vedi erronea
 Usanza; vedi opinïon fantastica,

Vedi che disciplina, che bello ordine
D'una savia città, che voglia accrescere
In istato.¹

Dei nobili del suo paese e della loro smania per i titoli si burla anche parecchie volte. Nella *Scolastica* (IV, 4), dice che in Ferrara perfino i barbieri paiono nobili. E quando a Bartolo si parla della potenza di una contessa che protegge l'amante di suo figlio, egli esclama:

. . . . Perch'è contessa è sì terribile?
Debbe eccedere il grado di qui. Sonvene
Fra noi puranco, e di quelle si trovano
Che non han da mangiar quanto vorrebbero
Spesse fiate.²

E quando gli si cita un signore napoletano egli dice:

È verosimile
Che signor fosse, poichè era da Napoli.
Ho ben inteso che ve n'è più copia
Che a Ferrara di conti; e credo ch'abbiano
Come questi contado, quei dominio.³

Dei costumi della sua Ferrara così fa parlare Claudio pur nella *Scolastica* (Atto II, sc. 4):

Sì che mi par sentir come un miracolo,
Che senza la sua guardia ora lasciatala (*la figlia*)
Abbia venir qui, dove vecchi e giovani
Tutti generalmente dati all'ozio,
Non hanno altro pensier, né altro esercizio
Che tuttavia sollecitar le femmine;
Le quali più che in altro luogo libere

¹ *Cass.*, Atto I, sc. 5.

² *Scol.*, Atto V, sc. 4.

³ *Scol.*, Atto III, sc. 6.

E di dir e di far ciò eh' elle vogliono,
 I forestier a' lor costumi avvezzano,
 Da non poter Lucrezia, né Virginia,
 Se ci venisson, servir pudicizia.

Spesso poi la vena satirica dell'Ariosto, lasciando questo andamento vago e generale, assalta direttamente il modo d'amministrare la giustizia, e il governo politico. Nella *Cassaria* (Atto IV, sc. 2) a Volpino che lo consiglia a ricorrere al Capitano di giustizia per riavere una cassa involatagli, Crisobolo risponde che, se non v'è altro indizio che la sola sua testimonianza, egli non ne caverà nulla, perché

A chi più danno i gran maestri credito
 Che agli ruffiani e a i tristi? chi dileggiano,
 Di chi si fan più beffe che degli uomini
 Dabbene e costumati? A chi più tendono
 Che a mercanti e pari miei l'insidie,
 Ch'avemo nome d'esser ricchi?

Sicché egli risolve di farsi giustizia da sé e di entrare nella casa del ruffiano, e riprendersi colla forza la cassa rubatagli, perché, dice egli

s' a quest' ora andassimo
 Al Capitano, so che vi andaressimo
 Indarno; o che ci farebbe rispondere
 Che volesse cenare; o ci direbbono
 Che per occupazioni d'importanza
 Si fosse ritirato. Io so benissimo
 L'usanze di costor che ci governano;
 Che quando in ozio son soli, o che perdono
 Il tempo a scacchi, o sia a tarocco, o a tavole,
 O le più volte a flusso e a sanzo, mostrano
 Allora d'esser più occupati. Pongono
 All'uscio un servidor per intromettere
 Li giocatori e li ruffiani, e spingere
 Gli onesti cittadini in dietro e gli uomini
 Virtuosi.

Volpino.

Se gli facessi intendere

Che tu gli avessi a dir cose che importano,
Non crederei che ti negasse udienza.

Crisob.

E come si potria farglilo intendere?

Non sai come gli uscieri ti rispondono?

— Non se gli può parlar — Fàlli di grazia
Saper ch'io sono qui di fuor. — Commessemi
Ch'io non gli fèssi imbasciata. — Rispostoti
Ch' hanno cosí, non bisogna che replichi
Altro. ¹

E nei *Suppositi*, Lizio lamentandosi d'ingiurie
sofferte in Ferrara, dice ad un ferrarese, che voleva
scusare la sua patria:

Tutti n'avete colpa; ma piú debbesi
Dare a li vostri rettori, che simili
Barerie nella terra lor comportano.

Ferrarese.

Che san di questo li rettori? Credi tu
Che intendino ogni cosa?

Lizio.

Anzi che intendino

Poco e mal volentier, credo, e non voglino
Guardar se non dove guadagno veggono;
E le orecchie piú aperte aver dovrebbero
Che le taverne gli uscì la domenica. ²

E nella *Lena* chiama apertamente *ladri* i gover-
natori della città (Atto III, sc. 2). Se io andassi al
Duca, dice Flavio, e raccontassigli il caso, che farà
egli se non rimettermi al Podestà?

E 'l podestade subito

M'avrà gli occhi alle mani; e non vedendoci
L'offerta, mostrerà che da far abbia
Maggior faccende; e se non avrò indizi
O testimoni, mi terrà una bestia.

¹ Vedasi ciò che dice sullo stesso soggetto nella Satira III.

² Atto IV, scena 6.

Appresso, chi vuoi tu pensar che sieno
 I malfattori, se non i medesimi
 Che per pigliar li malfattor si pagano?
 Col cavalier dei quali, o contestabile,
 Il podestà fa a parte, e tutti rubano.

Nel *Negromante* (Atto I, sc. 3) parlandosi delle mirabili cose che opera il protagonista, si dice come egli sappia trasformare gli uomini, sempre che vuole, in bestie. Ma ciò non reca punto meraviglia a Temolo, perché è cosa che avviene tutti i giorni; ed infatti egli dice:

Non vedete voi che subito
 Un divien podestade, commissario,
 Provveditore, gabelliere, giudice,
 Notaio, pagator degli stipendi
 Che li costumi umani lascia, e prendeli
 O di lupo o di volpe o d'alcun nibbio?
 E tosto ch' un d'ignobile
 Grado, vien consigliere o segretario,
 E che di domandare agli altri ha ufficio,
 Non è vero anco che diventa un asino?

Né si astiene l'Ariosto dal notare certi usi irragionevoli o meglio abusi, come il non vendersi mai selvaggina, perché la caccia era riservata al principe, e nota le frodi che i pubblici uffiziali a questo proposito commettevano (*Lena*, Atto II, sc. 3), le importunità e le soverchierie dei gabellieri (*Suppositi*, IV, 3, ed altrove), le ruberie degli sbirri (*Lena*, IV, 7) ecc.

Né solo con governatori o uffiziali inferiori egli se la prende, ma anche con gli stessi principi. Nella *Casaria* (Atto I, sc. 5) così fa dire a Lucramo:

Quando si sente lodar troppo, o mettere,
 Come si dice, in ciel, beltà di femmina
 O liberalitade d'alcun principe

O santità di frate
Non si potrebbe mai fallire a credere
Poco, e talvolta credere il contrario
Di quel che apporta la fama, è stato utile.

E veramente quanto a liberalità di principe ben poteva dirlo l'Ariosto, che, come afferma nelle sue Satire, dai suoi scritti non avea ricavato tanto da farsi un mantello.¹

Niuna censura poi è così grave, come quella che nella commedia il *Negromante* si fa del mal governo di Firenze, che allora era retta da Leone X per mezzo del cardinale Giulio dei Medici. « A Firenze, dice uno dei personaggi della commedia (Atto I, sc. 2), si premono le pubbliche gravezze, che resistere non vi si può ».

Non possono certamente non recarci meraviglia la libertà ed il coraggio con cui parla l'Ariosto, specialmente se consideriamo che queste commedie erano scritte, come si è già detto, per commissione dello stesso Pontefice o degli Estensi, e venivano recitate alla costoro presenza, e spesso vi prendevano parte essi stessi; sicché, come ci fa fede il Baruffaldi nella *Vita dell'Ariosto*, il principe D. Francesco, figliuolo del Duca Alfonso, recitò il prologo della *Lena* la prima volta che l'anno 1528 fu rappresentata.

Gli altri comici però non sono così coraggiosi come l'Ariosto, ma assai più guardinghi e rare sono nelle loro commedie le allusioni a cose politiche, o riguardanti il governo. Però nel *Vecchio Amorosio* del Giannotti si parla con molta ironia della pace, che godevasi in Italia dopo l'intiera sottomissione di Firenze in seguito all'assedio fattole dalle armi tedesche, chia-

¹ Vedasi Satira II.

mate da Papa Clemente, pace che il Giannotti chiama *pace di Ottaviano*, ed alla Repubblica di Firenze allora tiranneggiata dal duca Alessandro dà l'ironico titolo di *eccelsa Repubblica* (Atto III, sc. 7). Nella scena quinta dell'atto IV, si scaglia contro *quei vecchi che coi loro ambiziosi e sciaurati governi hanno rovinata questa bella provincia della Toscana*. Le quali parole si riscontrano con quelle che dice nel Cap. XI e XIX, libro II, *Della Repubblica Fiorentina*, ove sono ancor più agramente ripresi quei vecchi corrotti ed incorreggibili, che lasciarono perdere la libertà di Firenze.¹

Della tirannia spagnuola si vendicavano i nostri comici col porre sulla scena lo spagnuolo come il tipo del bravaccio, del *miles gloriosus*. Essi ci sono dipinti sempre come gran parolai e millantatori. *Danari di Spagna* dice il Cecchi nella *Maiana* per dir denari promessi e che non vengon mai; e nei *Rivali*

Promettere a Spagnuol per non attendere
L'è l'arte loro, e non nostra.

Vien sovente messa in ridicolo la loro vanità e tutte le loro false grandigie di gran casati e titoli congiunte con gran povertà.

Datelo allo Spagnuol ch'è ricco

si dice al Museruola nei *Rivali*, e questi risponde:

<i>Mus.</i>	Si,
	Di pel d'anguilla.
<i>Al.</i>	Egli ha palazzi e ville
	A casa sua.

¹ GIANNOTTI. *Opere politiche e letterarie*, t. I, pag. 131 e 158, ediz. Le Monnier.

Mus.

È meraviglia che

Le non fussin città o regni; assai

Bestiame debbe avere.¹

Negl'*Ingannati*, commedia degl'Intronati di Siena, c'è un Giglio, spagnuolo di bassa condizione, sedicente *hidalgo*, motteggiato per spilorceria. In queste commedie vi sono molti frizzi lanciati contro gli Spagnuoli. Fabrizio nell'atto 1° dice: dove alloggiano gli Spagnuoli? E l'altro risponde: cotesti vanno al Rampino. E lo stesso Fabrizio nell'atto 3°, dubitando d'una fante, dice: Crede farmi stare a qualche scudo: ma è male informata, ché io non sono allievo di Spagnuoli.

Molto frequentemente sono essi introdotti a favellare nella lor lingua, e a volere essere intesi a forza, e frantesi o burlati, ricevere per risposta i più strani equivoci o bisticci del mondo.

Ma negli altri autori comici, la satira si limita a porre in ridicolo i vizî di diversi ordini, classi della società e professioni, come di medici, avvocati, professori, poeti, filosofi, o quelli delle diverse città d'Italia, ovvero a fare in generale osservazioni pungenti contro la troppa scioltezza dei costumi, il lusso ecc. Ma su questo argomento non mi tratterò più a lungo; bastandomi aver fatto notare la differenza che sotto questo rispetto v'è tra la commedia italiana e la latina. Però anco questo poco di libertà venne ben presto a mancare alla commedia italiana, a cagione della maggiore oppressione politica e religiosa avvenuta dopo la seconda metà del XVI secolo. Il clero non tollerò più allora di essere messo in sul teatro né per

¹ Nell'*Ortensio* del Piccolomini si dice degli Spagnuoli: « Non basta a voi altri averci tolta la roba, che ci volete torre l'onore ancora ».

beffe, né in sul serio, né tampoco lo tollerarono per sé i principi ed i cortigiani.¹ Gli scrittori di commedie ebbero a descrivere i vizî, le passioni, le scempiaggini, senza allusioni a fatti e tanto meno a persone vive. Appena qualche circostanza accidentale rimane nelle commedie scritte dopo quel tempo, da poter accertar l'epoca e la città in cui si finge l'avvenimento. Nei comici restò una prosa elegante, fredda, sparuta: intrecci vecchi o di poco innovati, caratteri sbiaditi, o artefatti.

IV. La commedia italiana del xvi secolo, al pari della commedia latina, appartiene a quel genere di commedie che chiamansi d'*intreccio* o d'*intrigo*, distinto dal genere delle commedie aristofanesche, dette di *caricatura*, perché sogliono esagerare le qualità viziose degli uomini a fine di renderle più ridicole, e dall'altro genere di commedie dette di *carattere*. Un fatto che stranamente s'intrighi ed inopinatamente si sciolga suole essere l'azione delle commedie d'intreccio. Esse procedono ordinariamente per due vie: o rappresen-

¹ È curioso a questo proposito osservare tutte le mutilazioni fatte nelle ristampe di commedie scritte nella prima metà del 500. Per esempio, nella ristampa dell'*Alessandro* del Piccolomini fatta nel 1612 a Siena non si trova più quel passo da noi citato avanti, che riguarda gli amorosi intrighi tra monache e frati. Ed in quell'altro passo, dove dice di quel canonico innamorato della moglie del Tafariello, è tolta la parola *canonico* e sostituita da quella d'un *nobilista* nuovamente venuto allo studio di Pisa, e così del pari sono cancellate o mutate tutte quelle scene dove parlasi di preti, monaci ecc.; le semplici parole *Dio*, *S. Burano*, *S. Barbiola* sono mutate in *Giove*, *Burano*, *Barbiola*. Narra poi il Riccoboni che volendo far rappresentare la *Scolastica* dell'Ariosto, dovette cambiare la parte del Frate e sostituirvi un altro personaggio. Ed anche più tardi al tempo del Goldoni non si poteva neppure pronunziare sulle scene la parola *Convento*, come ci dice lo stesso Goldoni nelle sue memorie, cap. XIII.

tando l'uomo che ordisce un intrigo, ma qualche accidente glielo disturba, o l'uomo che tende ad un fine, ma o gli accidenti o le furberie altrui a lor volta lo intrigano e gl'impediscono di pervenirvi. Nell'un caso e nell'altro, il *comico* sta nel vedere l'azione umana riuscire a nulla, e restare scornato l'autore di essa. Questa specie di commedia suole eccitare la curiosità e soddisfare l'immaginazione; va in cerca delle avventure, delle sorprese del caso, dipinge ciò che v'ha di avviluppato negli umani intendimenti, ciò che v'ha di imprevisto nella vita esteriore, tutto quello infine che non dipende dall'uomo, e che sconvolge i disegni altrui coll'illusione o coll'equivoco.

Nella commedia latina però, non manca interamente la dipintura dei caratteri, la quale è quasi nulla nella commedia italiana, ove prevale soprattutto l'intreccio. Spesse volte in Plauto v'è una intera commedia fondata su un carattere, come nell'*Aulularia*; e nelle altre commedie troviamo dei caratteri assai bene dipinti e tratteggiati, per esempio il Tindaro nei *Captivi*, il Lido nella *Bacchides*, il Saturione e sua figlia nel *Persa*, la Silenia nella *Cistellaria*, la Planesia nel *Curculio*, e Lisitele, Filtone e Lesbonico nel *Trinummus*, ed altri molti. Quel che manca invece alla commedia erudita italiana in generale, è appunto lo studio delle passioni e dei caratteri. I caratteri delle commedie italiane sono piuttosto tipi astratti, poco determinati e poco precisi, non sono individui viventi, ma personificazioni d'idee generali. Ora in ogni carattere drammatico sono da considerare tre elementi; una parte universale ed umana, una parte locale e sociale, ed una parte veramente individua; giacché ogni uomo è un carattere personale, ma vive in società con altri individui più o meno simili a lui,

e nel medesimo tempo partecipa della natura universale ed immutabile, propria in genere dell'umanità. Quando il poeta comico non trascura nessuno di questi elementi, che gli offrono la nostra natura e la nostra vita, la sua opera è perfetta. Né per altra cagione gli antichi comici della commedia *nuova* ed i latini ebbero a loro tempo fama così grande, ed efficacia così prolungata nell'arte moderna, né per altra ragione è tra i moderni così illustre il Molière. Essi infatti ebbero per unico e costante sistema di dipingere al tempo stesso l'umanità di tutti i tempi, e la società del loro nei personaggi che plasmarono, dando a ciascuno il suo carattere proprio ed originale. Questi personaggi ritraggono alcuni vizî della natura umana, che sono e saranno sempre finché vi saranno uomini, ma li ritraggono co' peculiari atteggiamenti, che comportano i tempi ed i costumi, nonché l'indole particolare. I comici italiani invece hanno trascurato quasi del tutto la parte locale ed individua, e solo si sono limitati alla parte universale ed umana. I giovani amanti, i padri, i servi, i parassiti nella maggior parte delle commedie italiane hanno tutti qualità convenzionali, si direbbero gettati sullo stesso stampo, e non si distinguono gli uni dagli altri se non pei nomi. E ciò fu pure effetto della imitazione: perché i comici italiani non studiavano l'uomo e le sue passioni nella vita reale, ma nelle commedie latine; non cercavano di scoprire il ridicolo nei costumi e nelle consuetudini dei loro tempi, ma non altro facevano che riprodurre gli stessi caratteri e le stesse passioni rappresentate dai latini; non creavano nuovi caratteri, ma facevano variazioni su quelli delle commedie latine. Ond'è naturale che questi caratteri, trasportati nella commedia italiana, perdano spesso volte tutto il loro colore, le

movenze, la vita. Nel *Trinummus* di Plauto, per es., il carattere del vecchio Filtone è naturalissimo. È un uomo dabbene, tutto pieno di buone dottrine che vuol fare del suo figliuolo un uomo a modo; ma talvolta certi vecchi anche dabbene hanno il cuore un po' chiuso, e però il buon Filtone, tosto che gli è toccato lo scrigno, perde ad un tratto la sua buona filosofia, ed esce del suo buon naturale. Il figliuolo Lisitele è una bella indole di giovane, che in modo nobile e delicato vuol sovvenire l'amico. Questi ha una sorella a cui ha mangiato la dote, e dovrebbe maritarla senza neppure un quattrino, ovvero darle in dote l'ultimo resto d'un misero fondo, da cui trae l'unico sostentamento. La fanciulla è ormai un po' passata, pure Lisitele fingesi preso di lei per toglierla senza dote; così aiuta l'amico senza fargli l'elemosina. Ma ritorna in campo il vecchio Filtone, il quale pur si muove a consentire questo matrimonio non tanto pel bene quanto per il fumo della nobiltà; l'interesse e l'ambizione fanno in lui comico contrasto. Nella *Dote* del Cecchi, che è appunto una imitazione del *Trinummus*, i personaggi hanno perduta tutta codesta delicatezza di sentimento. Il vecchio Fazio, che corrisponde al Filtone latino, non è altro che un avaro, ed in nessun modo vuole acconsentire al matrimonio, se la ragazza non abbia almeno tremila ducati di dote. Ippolito poi, che corrisponde al Lisitele latino, è un carattere che non ha nulla di particolare; è un buon amico sì, ma che sposa la sorella di Federigo, non già per rendere un servizio all'amico con qualche suo sacrificio, ma perché vi è spinto sol dall'amore. Il giovane Lesbonico nel *Trinummus* è stato un giovane scapato, ma da ultimo comincia a mettere un po' di giudizio, e gli è poi rimasto sempre un po' d'amor proprio. Egli non

sa nulla del disegno del suo amico Lisitele, e quando Filtone va a chiedergli la mano di sua sorella pel proprio figlio, non vuole punto concedergliela, perché non può darle la dote, ma alla fine acconsente e si decide a darle l'unico podere che gli è rimasto, quantunque Lisitele dica di volerla senza nulla. Tutta questa fierezza e nobiltà di carattere è sparita nella commedia italiana. Federigo non solo acconsente a fare uscire di casa la sorella senza dote, ma si concerta con Ippolito per far credere al vecchio Fazio che l'abbia. Lo stesso dicasi dei due servi, Stasimo nel *Trinummus* e Moro nella *Dote*; l'uno è il modello dei servi, sincero, affezionato al suo padrone, laddove l'altro è, come tutti i servi della commedia italiana, furbo, imbroglione, bugiardo. Lo stesso confronto che abbiamo fatto tra i due caratteri del *Trinummus* e quelli della *Dote* potremmo farlo anche per le altre commedie, e verremmo sempre alla stessa conclusione, che nelle italiane c'è poca determinatezza e poca precisione nei caratteri.

Dicemmo che ciò che prevale è invece l'intreccio. E infatti i comici italiani, per far sì che le loro commedie destassero un certo interesse e piacere nel pubblico, cercavano di rendere l'intrigo comico quanto più complicato fosse possibile. Quando prendevano il soggetto da una commedia latina, se questo era molto semplice, cercavano di aggiungervi dei particolari, che lo rendessero assai più involuto. Nel *Trinummus*, per esempio, tutto l'intreccio è riposto nell'amor proprio di Lesbonico, che vuol privarsi di tutto per dare una dote alla sorella, e nello strattagemma di Callicle per dare a costei la dote che avea avuto in deposito dal padre, senza che Lesbonico possa sospettare di nulla. Nella *Dote*, invece, l'ostacolo alle nozze

d'Ippolito è l'avarizia del padre, e tutti gl'intrighi sono diretti a far credere a costui, che la sorella di Federigo, amata da Ippolito, abbia una dote; questi intrighi però sono sconcertati involontariamente dal servo Moro, il quale nulla sapeva del progetto dei giovani. Nel *Trinummus* finisce la commedia col ritorno del padre di Lesbonico; laddove nella *Dote* il ritorno di Filippo, padre di Federigo, non fa che imbrogliare sempre più la matassa, aggiungendosi la beffa che fa a costui il Moro, il quale, per non farlo entrare in casa, venduta dal figlio durante la sua assenza, gli dà a credere che è piena di spiriti: stratagemma assai usato nelle commedie italiane, e tolto dalla *Mostellaria*.

Quando specialmente il pubblico non fu così limitato e ristretto, come era sul principio, e gli spettatori erano più estranei alle tradizioni classiche, gli autori comici dovevano cercare di allettarli non tanto con le grazie dello stile, e col merito dei ricordi classici, quanto con l'interesse del soggetto, e con la curiosità dello scioglimento. Questa è la vera ragione perché nei prologhi si cessò di esporre l'argomento della favola, e non già quella che essi dicevano, per adulare il pubblico, cioè la maggiore sua perspicacia.

Il Cecchi nel prologo della *Dote*:

Non farò argomento, perché uffizio
Mio non è; e poi oggi ei non s'usano,
Come già si solea; perché oggi gli uomini
Son di sì desto ingegno ch'egli intendono
Senza tanti argomenti innanzi; lasciassi
Adunque l'argomento a certi stitichi.

E nel prologo del *Corrado* lo stesso Cecchi dice più esplicitamente:

Perché ei non s'usa più far argomento
Sendo oggi degl'ingegni così desti
Che ei sanno intender senza Turcimanno.

Ma questa prevalenza dell'intreccio sulla descrizione dei caratteri apparirà più chiara ancora dal confronto dell'*Aulularia* di Plauto colla *Sporta* del Gelli.

L'*Aulularia* non è commedia d'intreccio, ma di carattere; il principale soggetto n'è l'avarizia del vecchio Euclione, e tutto è diretto a mostrare quest'avarizia. Servi, cuochi, vicini, tutti i personaggi si aggruppano intorno ad Euclione e non tendono che a mettere in vista il suo vizio: la serva Stafila coi suoi lamenti, Megadoro con la sua generosità, i cuochi coi loro racconti, il giovane Licandro con la sua confessione male interpretata, tutti insomma, per gli affanni, non fosse altro, ed i timori che gli cagionano. L'interesse della commedia riposa nella dipintura del carattere dell'avarò, il quale è tratteggiato con vivissimi colori e ben sostenuto dal primo sino all'ultimo atto. L'intrigo amoroso non è che accessorio; ed infatti noi non veniamo a conoscere gli amori di Liconide e Fedria se non verso la fine, e Liconide non comparisce sulla scena se non nel quarto atto, né prima si fa menzione di lui salvo che in quelle poche parole che Stafila dice del vicino parto di Fedria.

Nella *Sporta* invece, il soggetto principale è appunto l'amore di Alemanno con la figlia di Ghirigoro, e l'avarizia di costui è cosa del tutto accessoria, e solo è necessaria allo svolgimento della commedia in quanto è un ostacolo al matrimonio di Alemanno.

Nell'*Aulularia*, Liconide non è conosciuto da Fedria, alla quale egli ha fatto violenza nelle feste di Cerere in un momento d'ebbrezza. Egli però l'ama,

desidera averla in moglie, essendo ricco e non curante della dote, ed ella donna libera; ma intanto lascia passare quasi un anno senza farsi mai vivo, e solo si risolve a confessare il suo fallo alla madre quando già tutto è conchiuso pel matrimonio di Megadoro con Fedria, e quando costei ha partorito di lui un figliuolo.

Ma nella *Sporta* sappiamo fin dalla prima scena, come Alamanno, innamoratosi di Fiammetta figlia di Ghirigoro, le ha segretamente dato l'anello di sposo, e si ritrova ogni giorno con lei per mezzo d'una Mona Laldomine, che ha un orto a fianco della casa del vecchio avaro; sappiamo come la giovane è gravida di lui, e che egli non scopre il tutto a sua madre, perché *essendo ella, come sono la maggior parte delle vedove, un poco avaretta, e dubita che come intendesse, ch'egli avesse tolta moglie senza dote, ella non s'adirasse e non si volesse per avventura rimaritare.*¹ Intanto Lapo, zio d'Alamanno, senza saper nulla, ha chiesto ed ottenuto da Ghirigoro la mano della Fiammetta, non pretendendo alcuna dote. Alamanno disperato cerca di distorre in ogni modo queste nozze, e combina col servo Franzino come dare ad intendere alla madre che la Fiammetta abbia una dote, per poterle così scoprire il fatto ed ottenerne il consentimento alle nozze. In questo mentre però la Fiammetta dà alla luce un bel maschio; la cosa non può star più segreta, e Mona Laldomine scopre tutto alla madre di Alamanno, la quale grida, schiamazza, né vuole in nessun modo acconsentire che il figlio prenda moglie senza dote. Ma il servo Franzino, mentre va per mettere in opera lo strattagemma combinato con Ala-

¹ GELLI, *Sporta*, Atto I, scena 4^a.

manno, scopre il tesoro nascosto dall' avaro Ghirigoro, e quando costui si dispera per la perdita fatta, gli propone che *veda di aver mezzo con gli otto, che mandassino un bando, che a chi lo ha avuto, non lo rivelando fra due giorni, gli sia messo per furto, e manifestandolo, lo guadagni mezzo*. Il vecchio accetta e giura donare la metà dei denari a chi glieli riporti. Allora Franzino dice: Ecco qui la sporta dei vostri denari, la metà dei quali è mia ed io la dono alla vostra Fiammetta, perché le serva di dote. Tolto così l'ostacolo della dote, tutte le cose sono appianate, ed Alamanno sposa la Fiammetta. Ecco dunque come, mentre nell'*Aulularia* l'intrigo amoroso avea una parte secondarissima, qui invece è la parte principale, e l'autore trascurando il carattere dell' avaro, ha cercato rendere attraente la commedia per mezzo dell'intreccio, aggiungendo al principale altri secondarii, come ad esempio lo strattagemma inventato per trarre danari dalla vedova, la prigionia del servo Franzino, ed altri.

Lo stesso fatto si riscontra negl'*Incantesimi* del Cecchi, imitazione della *Cistellaria* di Plauto; nei *Dissimili* dello stesso, imitazione degli *Adelphi* di Terenzio, ed in quasi tutte le commedie di quel tempo.

Alle volte non si contentavano i nostri di prendere l'intreccio di una commedia latina, e renderlo assai più complicato, ma riunivano in una commedia sola gl'intrecci di due latine, come per esempio nell'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, e nella *Moglie* del Cecchi. L'intreccio di quest'ultima è quasi un labirinto inestricabile, giacché l'autore vi ha riunito quello dell'*Andria* di Terenzio, e quello dei *Menecmi* di Plauto, che da per sé soli non son già molto semplici.

È tuttavia da osservare che, dove il soggetto è

preso dalla vita contemporanea, ivi l'intreccio è assai più semplice, i caratteri assai più determinati. Dove essi non dipingevano i soliti caratteri d'uomini o ipocriti o da poco, o innamorati o parassiti, ma caratteri del loro tempo, con le modificazioni recate dalla religione, dalle leggi, dall'educazione, dalle consuetudini, essi riescono a fare commedie che, come la *Mandragola*, sono rimaste fra le migliori italiane. Quanto a quelle che più s'allontanano dall'imitazione latina, quali la *Scolastica* dell'Ariosto, l'*Assiuolo* del Cecchi, la *Mandragola*, ed alcune altre poche, si noterà quanta differenza vi è tra i caratteri in esse dipinti e quelli delle altre commedie. Il vecchio sciocco, burlato dalla moglie, menato pel naso dai figli, dai servi, è comunissimo, ma nessuno però ha saputo trarre da questo carattere un personaggio così vivo e naturale come il Messer Nicia del Machiavelli. Questo Messer Nicia non rassomiglia affatto al Calandro del Bibbiena, ed agli altri delle altre commedie, le cui sciocchezze anziché farci ridere ci fanno piuttosto compassione, perché la loro imbecillità è portata a tal segno, che sembra piuttosto infermità. M. Nicia invece è un dottore, che, pieno e gonfio di questo titolo, si crede veramente d'essere un grand'uomo mal conosciuto e mal apprezzato dai suoi concittadini, e perciò la sua sciocchezza è veramente ridicola e comica. « In questa terra, dice egli, ¹ non c'è se non cacastecchi; non ci si apprezza virtù alcuna. Io ne so ragionare, che ho cacato le curatelle per imparare due *hac*, e se io ne avessi a vivere, io starei fresco, ti so dire ». Egli crede d'aver viaggiato molto, *d'esser stato molto randagio*, perché non si fece mai la fiera a Prato ch'è non v'an-

¹ Atto II, sc. 3ª.

dasse, e non c'è castello all'intorno ove non sia stato, e perché, oltre a ciò, è arrivato nientedimeno che a Pisa ed a Livorno, e ha visto il mare, ove *non c'è se non acqua, acqua, acqua*. Quando Ligurio gli parla della scienza di Callimaco, risponde: della scienza, ti dirò ben, come io gli parli, s'egli è uomo di dottrina, perché a me non venderà egli vesciche. E quando s'incontra con Callimaco ei lo saluta in latino: *Bona dies, domine magister*; ed allorché costui gli parla della malattia della sua donna, frammezzando il suo discorso con citazioni latine, esclama: « Oh! uh, potta di S. Puccio. Costui mi raffinisce tra le mani. Guarda come ragiona bene di queste cose! Egli è il più degno uomo che si possa trovare ». Sicché da ultimo si rimette tutto nelle sue mani, pronto a fargli onore di tutto, perché ha più fede in lui che gli Ungheri nelle spade. Il Machiavelli poi ha colto benissimo la nota specifica degli sciocchi presuntuosi, che non hanno né opinioni, né passioni proprie, e si lasciano guidare dall'altrui autorità. A M. Nicia non garba punto il rimedio proposto da Callimaco per guarire la moglie, e non vuol farne nulla; ma quel furbo di Callimaco, che conosceva a fondo il suo uomo: « Che dite voi, dottore? Io non v'ho per savio, come io credetti. Sì, che voi dubitate di far quello che ha fatto il re di Francia, e tanti signori, quanti sono là? » A tanto argomento non ha che rispondere M. Nicia, ma cede subito: « Io son contento, dice egli, poi che tu di' che re e principi e signori hanno tenuto questo modo ».

Un altro lato debole di Messer Nicia è la paura; gli Otto sono il suo spauracchio, il suo incubo: « *E caso da Otto; io non ci voglio capitare sotto male. Che non si sappia per amor degli Otto* », esclama egli spesso, raccomandandosi. Egli è il tipo di quei

vecchi sciocchi fiorentini che andavano a tutti i mortorii, a tutte le ragunate di mogliazzo, e stavano tutto il dì in sulla panca del Proconsolo a donzellarsi.

Pieni di naturalezza e di verità sono anche gli altri caratteri della *Mandragola*, e soprattutto fra Timoteo, che come il *Tartufo*, e il *Misanthropo* del Molière, sarà sempre ammirato e durerà, fin che duri il senso dell'arte. In generale si può dunque dire che i caratteri meglio dipinti, e più veri nelle commedie italiane nel 500 sono quelli, che eran tratti dalla vita reale del tempo, e quindi non potevano essere imitati dai latini, quali, ad esempio, frati, pedanti, scolari, professori ecc.

Il pedante dovea essere un tipo comunissimo in tempi di tanta cultura classica, e noi lo ritroviamo fin dalle prime commedie, nel Fessenio della *Calandria*. Esso ci vien dipinto con tutte le sue ridicoli pretese letterarie e con tutti i suoi vizi. Il pedante parla sempre con gravità, quasi sempre latino, ovvero in un italiano latinizzato; pieno sempre di citazioni di autori classici, il suo slatinizzare lo rendeva venerabile agli sciocchi, e l'apparente sua rigidità gli concedeva l'entrata nelle famiglie. Però egli era fatto segno alle beffe dei servi, le quali spesso oltrepassavano anche troppo il segno, come nel *Candelaio* di Giordano Bruno, ove il povero Manfurio è trattato in modo assai barbaro. A dare un'idea del modo come questo carattere del pedante veniva rappresentato sulle scene, e delle beffe che gli facevano, riferirò una scena del *Marescalco* dell'Aretino (Atto II, sc. 1 e 2).

Paggio. Io vorrei trovare qualche barbagianni ed attaccargli dietro questi scoppi di carta.

Ragazzo. Io ti vo' servire; vedi tu quel pecorone che passeggia colà.

Pag. Veggiolo che impara a gire di portante.

Rag. Egli è quello che insegna il *pater* ai puttini; io lo terrò a bada, e tu intanto vieni via, et appiccatogli gli scoppietti, dà fuoco alla girandola.

Pag. Ah! Ah! non mi potea imbattere meglio che a questo sorbi brodo, a questo pappafava, a questo trangugia lasagne.

Il ragazzo con mille storie ed adulazioni tiene a bada il pedante, il quale se ne va in solluchero in sentirsi dare di *Signoria*; ma quando il paggio appicca fuoco agli scoppietti, incomincia a gridare:

Ped. A questa guisa, a questa foggia, a questo modo si trattano i preclari disciplinatori de le philosophiche scuole? ... Un cinedulo, un presuntuoso capestrulo osa irritare i gravissimi precettori delle grammaticali discipline?

Rag. Maestro, le son burle che si usano e non importano.

Ped. Non importano? elle son di tanto momento in un mio pari, che il Signore non le terrà per frivole, ho! ho! adiuro.

Rag. Non vi corrucciate.

Ped. I primi moti non sunt in potestate nostra, perché ira impedit animum. Or vatti con Dio, ragazzo, che voglio ire a darne una querela a sua excellentia, e poi ti giuro per la maestà della toga, per la reputazione del grado, e per la gravità della scienza, che gli darò tante verberature, gliene darò tante

Rag. Non, di gratia.

Ped. Non?

Rag. Temperatevi.

Ped. Non possa io finire di leggere la Buccolica ai miei discipoli, se ora non vado; dominus providebit.

V. I caratteri comici dei latini non offrivano in vero molta varietà, e basta uno sguardo ad abbracciarli tutti. Veggoni sempre o quasi sempre, apparire sulle scene i medesimi personaggi, cioè padri o troppo severi o troppo condiscendenti: mariti imbecilli, che hanno sposata la dote, e lasciarsi quindi governar dalle mogli: madri di famiglia o tenere e ragionevoli, o borbottone e superbe, e che rinfacciano ai ma-

riti le sostanze che loro recarono in dote: figli di famiglia scapestrati e dissoluti, perduti dietro l'amore di qualche cortigiana, ma alle volte di buona indole, sinceri e capaci di un vero amore in un commercio dapprima illegittimo: le loro belle o già interamente corrotte, vane, scaltrite ed interessate, ovvero tuttavia capaci di nobili sensi: schiavi astutissimi, grandi maestri d'inganni e di malizie, che danno mano ai loro padroncini per mettere in mezzo i loro genitori, e mugnerne denaro dalle scarselle con ogni sorta di stratagemmi: parassiti, mangiatori fierissimi, uomini giovanili e motteggievoli, che rallegrano i grandi colle loro facezie tra le mense, e che avendo determinato nella loro vita di mangiare e bere senza lavorare, per un pranzo s'acconciano a rendere qualsivoglia servizio: soldati smargiassi, che si vantano d'avere ucciso mezzo mondo, e sono più paurosi de' conigli, e quasi sempre messi nel sacco da accorti schiavi¹ e da ultimo infami ruffiani, che s'avvantaggiano delle folli passioni dei giovani per tirar acqua al loro mulino, e non ascoltano che il loro proprio interesse. Eccoli quasi indicati in questi versi di Ovidio:

Dum fallax servus, durus pater, improba lena
Vivent, dum meretrix blanda, Menandros erit.²

Questi caratteri noi li ritroviamo tutti nella commedia italiana, ma alcuni di essi, quali i padri di famiglia e i giovani, sebbene nel fondo siano gli stessi che nelle commedie latine, pure nelle apparenze esterne

¹ Menandro in un solo verso ci ha dato il ritratto del suo Stratofane:

κακή μὲν ὄφρις, ἔν δὲ δειλαίαι φρένες

² OVID., *Am.* I, xv, 17.

hanno prese fattezze del tutto moderne, e nei Fazio, nei Crisobuli, nei Foresi, noi riconosciamo facilmente il severo ed economo mercatante fiorentino, o il professore delle Università di quel tempo, come nei Claudii, nei Federighi, nei Cammili e negli altri giovani ritroviamo l'allegro e scapato scolare delle Università di Padova, di Bologna, di Pisa, che durante tutto l'anno, lasciati da un canto i libri, o meglio postili al Monte, non pensa che a sollazzarsi ed a cercar modo di far quattrini, per soddisfare a' suoi desideri, beffandosi di tutto e di tutti. I personaggi sono sempre gli stessi della commedia latina, ma hanno mutato abito.

La donna che in casa fa da padrona assoluta, e domina sul marito, perché ha portata molta dote, è assai comune nelle commedie latine; ma ecco come questo carattere ci vien dipinto, con forme del tempo, dall'Aretino nel suo *Ipocriso*:

« Non è pila d'acqua santa, che ella non intorbidì con le dita, né predella d'altare che non logori colle ginocchia, né figura di santo che non istracchi con le raccomandazioni. Tutte le messe fiuta, tutti i monasteri visita, e tutti i monasteri scopà; né passa per la strada persona che non s'affermi con essa; se incontra un soldato domanda ciò che si dice della guerra; se un fanciullo, esclama: quante seculacciate e quanti baci ti ho dato; s'una bambina, dicele: tua madre ed io siam carne ed unghia: insegna al chierico la voce da rispondere al prete, al villano il modo di seminare i cavoli, a lo speziale di pestare il pepe, a la vedova d'orare per lo marito ». ¹

Chi fa i fatti suoi, dice ella, non s'imbratta le mani; io per me non son di quelle infingarde che si stanno belle in banca, comandando alle serve con voce imperialesca, ma faccio da me, vado da me, e dico che

¹ ARET. *Ipocriso*, II, 8.

da me faccio e da me vado, perocché chi non sa che il fuoco dell'amore che porta a la roba la padrona, coce la carne del pignato, rifa e' letti, spazza la sala, assetta le masserizie, risparagna le cose, e guarda la casa? Il marito per lei non conta nulla, e non si contenta solo di rimproverarlo e dirgliene d'ogni sorta, ma lo picchia senza tante cerimonie.

Altri caratteri però, a cagione delle mutate condizioni dei tempi e dei costumi, hanno dovuto soffrire trasformazioni alquanto più notevoli. Le donne amate nelle commedie latine sono sempre cortigiane, e quindi la parte della *lena* è sostenuta sempre da una donna depravata, vecchia meretrice, la quale per l'avanzata età, non potendo esercitare il suo mestiere, si fa guida e maestra a quelle che incominciano il loro tirocinio. Questa parte non avea molta importanza nella commedia latina, perché un giovane che avesse avuto denari non avea bisogno d'intermediari per giungere al suo scopo. Il bisogno d'intermediari si faceva sentire assai più nella commedia italiana, ove le donne, sia fanciulle, sia maritate, erano sempre di condizione civile, libere e non schiave; quindi era necessaria una persona che intromettendosi nella famiglia inducesse le giovani a secondare i desideri dei loro amanti. Perciò l'*improba lena* delle nostre commedie corrisponde perfettamente al suo nome di *mezzana*; essa è per solito una falsa divota, una pinzochera, che copre col manto della religione le sue male opere e ragiona di santi e madonne, trattando faccende tutt'altro che oneste. Queste donne formavano quasi una speciale confraternita, avevano propria regola, portavano abito particolare di colore scuro o bigio, simili forse a quelle che oggi chiamansi *monache di casa*. Nell'*Assiuolo* del Cecchi vi è una Mona Verdiana

pinzochera bigia, che andava per le chiese con una filza lunga di pater nostri, biasciando sempre pissi pissi, una spigolistra picchiapetto, che pareva il santusse, che faceva le gite ai màrtiri ed altre devozioni e con questi mezzi andava tentando nella fede le donne oneste.

Questa modificazione nel carattere della ruffiana appare chiarissima nell'*Ipocrito* dell'Aretino. Gemma, vecchia ruffiana, entra in scena lamentandosi e rammaricandosi di non esser morta prima, giacché ora i colli torti le hanno tolto il mestiere. Troccio, servo del giovane Zeffiro innamorato, ricorre a lei per conto del suo padrone, ma ella risponde:

Gemma. Questi cenci ti rispondano che non è piú quel tempo.

Troccio. Si dice pure che tu sei la governatrice di tutte.

Gemma. Era già.

Troccio. E chi ti ha furato l'esserne ancora?

Gemma. Non te l'ho io detto? i colli torti.

Troccio. Ribaldoni.

Gemma. Fratello, egli interviene a me, come a quegli che tanto arricchiscono, quando fanno un'arte buona soli, dando poi giusto tosto che gl'invidiosi ci moltiplicano. Dico che nell'avvedersi gli scribi ed i sacerdoti, che il ruffianeggiare era una mercatanzia muta, ed uno utile che potea far le fica all'onore, si diedero a cotal traffico senza una vergogna al mondo. Onde io cominciai a divenire da badessa conversa, seguitandogli di mano in mano pedagoghi e cortigiani, e di qui nasce i favoreggiamenti che mantengono coloro nelle case e costoro in su le gale. Ma pur benché e le ciurme predette e le domestiche in le case, come saria il barbiere, il sarto, il compare e la comare m'avessino scemato il guadagno, ci si potea quasi stare ed io anche ci saria bello che stata, se gli non *isputa-in-sagrato* non venivano a lupeggiarsi per simil via ogni mia sostanza: sicché attaccati a loro, se vuoi che i disegni ti rieschino e non a me (Atto I, sc. 7).

Tutte le qualità particolari di questo carattere sono compendiate dal Machiavelli in poche parole nella sua

Commedia in versi (Atto II, sc. 1). Il giovane Camillo domanda al parasita Saturio:

Dimmi, la messaggiera quante parti
Ricerca?

E quegli risponde:

Quante ne ha la mia vicina.
D'abito e d'anni grave vuol parere;
Sia fedele e segreta, abbia il devoto,
Sia a rispondere acuta, impronta al dire,
Simulatrice, faceta ed astuta,
E migliore è quant'è men conosciuta.

Con assai maggiori particolari ce lo descrive l'Are-
tino nel prologo del *Marescalco*:

Se fossi una ruffiana, con riverenza parlando, io mi vestirei di bigio, e discinta e scalza con due candele in mano, masticando paternostri ed infilzando avemarie, dopo l'aver futate tutte le chiese, spierei che 'l Messere non fosse in casa, e comparsa alla porta di Madonna, la percoterei pian piano, ed impetrato udienza, prima che io venissi al quia, le conterei i miei affanni, i miei digiuni e le mie orazioni, e poi con mille novелlette rallegratola, le entrerei nella sua bellezza, che tutte gongolano nell'udir lodare i loro begli occhi, le lor belle mani; e la lor gentile aria, e facendo le meraviglie del riso, della favella, della rossezza delle labbra, e della candidezza dei denti, sguainata fuori un'esclamazione, direi: Oh! Madonna, tutte le belle d'Italia non sarebbero degne di scalzare un pelo alle vostre ciglia e tosto che io l'avessi vinta con le armi delle sue lodi, sospirando le direi: la vostra grazia ha mal concio il più ricco di questa città, ed in un tempo le pianterei una letterina in mano, e non mi mancherebbono scuse, cogliendomi il suo marito. E forse li saprei dire altro che lino da filare, ed uova da covare».

Notevole poi è la scena 8, Atto IV della *Cortigiana*, in cui una di queste pinzochere tenta una certa Togna, intramezzando le sue poco oneste esortazioni con Ave Maria e Pater Noster.

Nella *Pinzochera* del Lasca così parla una Madonna Antonia:

Uh! uh! Signore quanto son grandi le fatiche e gli affanui di questo mondo! Messer Domenedio aiutateci voi, e massimamente per una mia pari, vedova, sola, abbandonata da ognuno. Naffè! io non so se io mi ci volessi esser mai nata; pure la fidanza che io ho nel Salvatore, i digiuni e le orazioni mi danno buona speranza, se non di qua, di là avere almeno da riposarmi. Ma dovendo e volendo vivere infin che piace al cielo, e non avendo l'entrata mia, che fu già larga e buona, piú rendita, sono sforzata industriarmi, e lavorando ed accomodando or questi or quelli nei lor bisogni, guadagnarmi il vitto, come oggi con Giannino far mi conviene, il quale mi ha promesso di dar tanta moneta, che io ne starò bene parecchi giorni, e così andrò facendo tanto ch'io mi morrò.¹

VI. Il servo è nella commedia latina uno dei caratteri piú svolti e piú importanti: è quello che sta sempre sulla scena ed anima tutto l'intrigo. Esso vi è posto come ausiliare del giovane padrone, e tutta la sua furberia, tutto il suo spirito son diretti a far trionfare gli amori di quello. È noto come l'amore dei giovani in lotta con l'autorità dei padri e la soverchia parsimonia di costoro hanno dato importanza alla parte del servo nella commedia latina. Per le stesse ragioni questo carattere ha una parte principalissima nella italiana. Però non ha fra noi la stessa naturalezza e verità, che avea sulla scene latine, perché il servo moderno è assai diverso dall'antico. L'antico era uno schiavo, nato nel servaggio, abbandonato per tutta la vita al capriccioso volere d'un padrone: era come una macchina, era considerato come *cosa* del suo signore, che poteva bastonarlo, infliggergli i piú duri gastighi e perfino ucciderlo: era, come dice Plauto, *verberea statua*, e contro questa condizione lo schiavo non pensava neppure a resistere; portava il suo far-

¹ Atto III, sc. 1.

dello con una specie di stoicismo non curante. — *Habendum et ferundum hoc onus 'st cum labore*, dice Sosia nell'*Amfitrione*; ed al padrone che lo minaccia dice:

Tuus sum

Proinde ut commodum 'st, et lubet, quidque facias.

In quelle due parole *tuus sum* vi è qualche cosa di amaro per noi altri moderni: vi è l'uomo che si riconosce cosa e proprietà di un altro. Perciò la corruzione degli schiavi, i loro vizi, la loro sfrontatezza e malvagità non ci fanno alcuna brutta impressione, sono una necessità della loro condizione; ad un uomo che la società avea privato di tutti i diritti, si può perdonare il credere di non aver obblighi verso di essa. Il servo antico era quasi in istato di guerra col suo oppressore, e l'astuzia diveniva l'arma sua naturale.

Ma il servo dei nostri giorni ha invece scelto liberamente la sua condizione; egli presta il suo servizio ad un altro mediante pagamento, e per un tempo determinabile solo dalla sua volontà; egli è un uomo libero ed eguale al padrone. Ora la commedia italiana non ci rappresenta il servo quale è nella vita moderna, ma riproduce perfettamente il servo antico; e il suo carattere non può non recarci disgusto, perché i suoi vizi, la sua depravazione, non hanno più alcuna scusa: i Davi, i Siri, i Tranioni ricompariscono sulla scena italiana, emancipati senza dubbio, ma perfettamente simili agli antichi. Essi conservano il loro ufficio di amici della gioventù e sono sempre la provvidenza pei figli prodighi, maestri di menzogne ed astuzie,¹ se non che si dà loro una maschera più

¹ Come i nostri autori comici nel dipingere il carattere del servo avessero sempre davanti a loro i servi delle commedie di

bella e tutti i doni amabili dello ingegno arguto. Il servo delle commedie italiane più depravato, più furbo che quello delle latine, si compiace nel confessare con una sorta d'esagerazione i suoi appetiti sensuali e la sua poca coscienza, ed è assai più intelligente e più spiritoso. Si direbbe che i nostri comici avessero voluto rappresentare in questo carattere il tipo del popolo italiano del 500 il quale, soggetto a genti di lui più ignoranti e più rozze, è tuttavia superiore ad esse per ingegno.

VII. Vien poi il carattere del parasita. Il parasitismo era in Atene una specie di professione; né è certamente finzione poetica, quando si rappresenta il parasita, che si prepara alla sua opera, che studia i suoi libri di facezie ed aneddoti. Dapprima i parassiti erano una specie d'istituzione religiosa, erano cioè persone che aveano dritto di partecipare alle vivande offerte nei sacrifici divini. Più tardi però i ricchi cittadini vollero avere anch'essi come gli Dei, i loro parassiti e si circondarono di vili adulatori. Questi pa-

Plauto e Terenzio si rivela chiaro dalla scena 1^a, atto III della *Lena*.

Corbolo

Or l'astuzia

Bisognerà d'un servo, quale fingere
 Ho veduto talor nelle commedie,
 Che questa somma con fraude e fallacia
 Sapesse dal borsel del vecchio mungere.
 Deh! so ben io non son Davo, né Sosia,
 Se ben non nacqui fra Geti né in Siria,
 Non ho in questa testaccia anch'io malizia?
 Non saprò ordire un giunto anch'io ch' a tessere
 Abbia fortuna poi, la qual propizia
 (Come si dice) agli audaci suol essere?
 Ma che farò? Che con un vecchio credulo
 Non ho a far, qual a suo modo Terenzio
 O Plauto, suol Cremete o Simon fingere:
 Ma quanto egli è più cauto, maggior gloria
 Non è la mia s'io lo piglio alla trappola?

rasiti ci vengono dipinti nelle commedie latine sempre sui mercati e sulle piazze informandosi dove si tenesse un lauto pranzo, e fiutanti, come cani, l'odore di una buona cucina. In Roma l'esistenza del parasita era legata necessariamente a quella del patriziato; dal momento che fuvvi un cliente od un patrono, dal momento che il *congiarium* e la *sportula* aveano stabilito tra essi necessarie relazioni, dovè nascere il parasita romano. Nella commedia latina però questo carattere avea già incominciato a modificarsi alquanto riguardo alla commedia greca; giacché in alcune non è più un semplice adulatore, ma un servitore utile: i padroni non regalavano più per essere adulati, ma anche per essere serviti: il parasita insomma diventò più particolarmente un ausiliario dei giovani amanti, più intelligente e meno abbietto dello schiavo.

Sotto quest'ultimo aspetto è riprodotto nella commedia italiana, ove per solito dell'antico parasita non v'è altro che il nome. Quello che distingueva l'antico parasita era la sua ghiottornia, il suo grande appetito; ora nella commedia italiana non lo vediamo quasi mai andare in cerca di pranzi, salvo tuttavia in alcune commedie, dove è copiato fedelmente dai latini, come nei *Simillimi* del Trissino, nei *Lucidi* del Firenzuola, e nei *Suppositi* dell'Ariosto. In quest'ultima ritroviamo riprodotto uno scherzo che è nei *Menecmi*, sul grande appetito dei parassiti, ma l'Ariosto l'ha reso assai più comico. Nella commedia latina il servo Cilindro domanda alla sua padrona quanti sieno i convitati, e quella risponde: Menecmo, io, ed il parasita. Allora Cilindro soggiunge:

Jam iste sunt decem,
Nam parasitus octo munus hominum facile fungitur.

Nei *Suppositi* (I, 3) il servo Dulippo dice a Pasifilo parasita:

A cercar vengo uno che desini
Col mio padrone, il quale è solo in tavola.

E Pasifilo:

Dul. Non ir più innanzi; ove avrai tu il più idoneo?
Non ho commissione di menargliene
Tanti
Pas. Che tanti? verrò solo, menami
Solo.
Dul. Che sol? che sempre nello stomaco
Hai due lupi affamati.

VIII. Un altro carattere della commedia latina assai frequentemente riprodotto nella commedia italiana, è il *miles gloriosus*, il bravo. Questo carattere nel teatro latino era il meno felice di tutti. La fantasia di Plauto ha saputo renderlo, è vero, estremamente ridicolo, e la grazia poetica di Terenzio ci fa dimenticare che leggendo l'*Eunuco* noi ci divertiamo meno di Trasone che della cortigiana e del parasita, che lo mettono in mezzo; ma le piacevolezze eccessive dell'uno e l'indeterminatezza dell'altro, provano del pari che nessun *miles gloriosus* era davanti agli occhi di Plauto e Terenzio. Quando essi mettevano in scena padri, amanti, cortigiane, parasiti, le loro proprie osservazioni venivano ad aggiungersi a quelle dei poeti ch'essi imitavano, e così accoppiavano i costumi romani ai costumi greci dei loro modelli; ma ai tempi loro il *miles gloriosus* era il personaggio più strano e meno naturale che esistesse in Roma, ove il coraggio era vero e naturale, e dove un falso bravo non avrebbe potuto arrischiare il racconto delle sue vittorie immaginarie, senza che le vere vittorie del soldato romano non ve-

nissero a smascherare e distruggere tutte le sue finzioni. Ma nell'Italia del 500, come in Grecia dopo di Alessandro, ogni virtù militare era spenta: le armi erano in mano di genti mercenarie, di compagnie di ventura, e l'istituzione di queste compagnie avea rese le guerre simili a quelle che veggonsi sul palco scenico d'un teatro. Grandi eserciti combattevano dal sorgere sino al tramontare del sole; si avea una gran vittoria, si prendevano migliaia di prigionieri, ma nessun morto rimaneva sul terreno. Il coraggio perciò non era necessario per un soldato; v'erano degli uomini invecchiati sui campi di battaglia, e che aveano acquistato rinomanza per le loro opere guerresche, senza essersi mai trovati in faccia ad un serio pericolo. Il Machiavelli assai bene descrisse questi Rodomonti nel proemio dell'Arte della guerra « Si vede spesso, se alcuno disegna nell'esercizio del soldato prevalersi, che subito non solamente cangia abito, ma ancora nei costumi, nella voce e nella presenza d'ogni civile uso si disforma; perché non crede poter vestire un abito civile colui che vuole essere spedito e pronto ad ogni violenza; né i civili costumi ed usanze puote avere quello, il quale giudica e quelli costumi essere effeminati e quelle usanze non favorevoli alle sue operazioni: né pare conveniente mantenere la presenza e le parole ordinarie a quello, che con la barba e con le bestemmie vuol far paura agli altri uomini ». Il carattere del *miles gloriosus* era quindi assai naturale e verosimile; ed i nostri comici nel dipingerlo aveano davanti a loro i boriosi soldati spagnuoli, che aveano occupata la maggior parte d'Italia senza incontrare alcuna seria resistenza: laonde questo tipo comico ebbe una parte importantissima anche nella commedia popolare, la commedia dell'arte.

IX. Il carattere dell'Etèra, o della cortigiana colta ed elegante, non si ritrova affatto nella commedia italiana; quelle poche donne di partito che vi compariscono, sono della specie più bassa e più vile, ed hanno nella commedia una parte assai secondaria. Uno dei tristi effetti dell'imitazione fu la quasi assoluta mancanza e soppressione delle donne nella commedia. Quelle che compariscono sulla scena, o sono fantesche, o vecchie, o cortigiane, ma di giovani amanti non ve ne è alcuna. Spessissimo, anzi quasi sempre, un'intera commedia si volge intorno ad una fanciulla, che gli spettatori non hanno veduta, né vedranno mai, e se comparisce sulla scena, passa senza dir parola, e solo dalla fante o dall'innamorato sappiamo l'animo suo. Presso i romani ciò avea le sue ragioni nelle condizioni di quella società; ma negl'italiani che altra ragione ci è mai, se non l'imitazione latina? Ed anche per questo, come per altre cose si è notato, nelle commedie che più si discostano dalle latine troviamo avere maggior parte l'elemento femminile, per esempio nella *Scolastica*, nell'*Assiuolo*, nella *Mandragola*. Solo dopo la metà del 500, quando l'imitazione spagnuola incominciò ad aver luogo nelle commedie italiane, cominciamo a trovare il carattere delle giovani innamorate. Nelle commedie degl'Intronati di Siena molto spesso ci vengono rappresentate giovani che spinte dall'amore fuggono dalla casa paterna sotto spoglie maschili. Bellissimo tra gli altri è il carattere della Lelia nel *Sacrificio degl'Intronati o gl'ingannati*. È una giovane donna, la quale prima è stata amante riamata di un giovane Flaminio, che poi si è dimenticato di lei ed ama altra donna. La povera Lelia non ha dimenticato però il primo amore, e sentendo come suo padre vorrebbe maritarla ad un vecchio, fugge dal

convento e sotto le vesti di paggio si mette a servire il suo antico amante, che non la riconosce punto, e la crede veramente un giovane, e se ne serve per portare ambasciate alla sua propria amante. L'autore lungi dal fare di questa giovane un essere perversito, senza pudore, o anche un ragazzo impudente, ardito come un paggio, le ha dato le fattezze verginali di un'orfana, vittima di casi avversi; e ci descrive le angosce del suo cuore appassionato in modo da trarre da questa situazione, alquanto strana veramente, una sorgente di soavi emozioni.

X. Fondamento principale della commedia presa ad imitare dagl'italiani era l'amore.

Fabula incundi nulla est sine amore Menandri.¹

Nelle commedie latine appena se ne trova una o due, in cui non si tratti di avventure amorose. Lo stesso è per la commedia italiana del 500: però non era amore nel senso più nobile della parola, ma in quello sensuale e materiale. Nelle relazioni fra l'uomo e la donna, tanto nelle commedie latine quanto nelle italiane, non troviamo né la galanteria moderna, né il rispetto entusiastico originato dallo spirito cavalleresco del Medio-Evo. Il loro amore non era un sentimento che come dice il Du Méril, *créait le charme de la personne, qui nourrissait une estime réciproque, qu'affermait la sympathie des âmes et qui se perpétuait en pratiquant ensemble les devoirs, et en goûtant en commun les jouissances de la famille*; ma era del tutto fisico, voluttuoso. La donna per essi era un essere materiale, una creatura bella ed amabile, destinata dalla natura al godimento dei sensi dell'uomo,

¹ OVID. *Trist.*, II, 371.

onde nell'amore altro non cercavano che appagare il loro appetito sensuale. Questo materialismo e sensualismo nell'amore ci viene espresso nelle commedie italiane anche con più evidenza e più cinismo che nelle latine; non si cerca in nessun modo di velarlo, ma se ne parla come fosse cosa naturalissima. Il soddisfacimento dei sensuali piaceri è per solito il perno intorno a cui si raggrira tutto l'interesse delle commedie italiane: è il particolare impulso dell'azione comica. Che questa licenza fosse una malattia generale, lo si può vedere nelle buone come nelle cattive commedie, in quelle scritte pel pubblico cólto, come in quelle per la plebe; tutte sono eguali in ciò. La maggior parte dei comici, scusandosi se le loro commedie hanno oltrepassato il limite della decenza, dicono che a voler dipingere i costumi del loro tempo era necessario che tutte le parole e tutti gli atti fossero indecenti.

Nelle commedie latine, la donna amata era quasi sempre una schiava o un'etèra e tutto il nodo della commedia stava negli intrighi orditi dal servo contro il padrone, o contro un lenone, per far sí che il padroncino riuscisse nel suo intento, cioè nel possesso della bella. La vita insocievole e ritirata delle fanciulle libere, rendeva impossibile ogni pratica amorosa con esse; e d'altra parte l'orgoglio romano impediva di porre sulla scena una donna libera. Plauto in tutto il suo teatro non ha osato mostrare sulla scena che una sola fanciulla libera, mettendo tutte le altre nella condizione speciale di fanciulle esposte fin dalla tenera età, perdute per le loro famiglie, lasciate in balía d'ogni vizio, miseria ed infelicità, ma che conservano però la nobiltà del cuore; tanto egli temeva di profanare quella misteriosa discrezione, in

cui si riparava l'orgoglio e la castità delle donne ben nate. La figlia del parasita Saturione nel *Persa* rappresenta sola nelle commedie di Plauto la giovane romana di condizione libera: ma anche qui il comico latino è stato molto circospetto; egli l'ha scelta in uno degli ultimi gradi della società libera, e s'è ben guardato di mostrarla amante.

Che se qualche volta nelle commedie latine si tratta della seduzione d'una donna libera, ciò avea luogo per un accidentale incontro, ed ordinariamente nei tumulti delle feste religiose, ove si conducevano le fanciulle per devozione. Una fanciulla si sperdeva tra la folla, incontrava nell'oscurità un giovane, il quale, riscaldato dal vino,¹ abusava dell'incontro, e senza dichiarazioni, senza discorsi superflui metteva a profitto quel momento, e la fanciulla rientrando in casa diceva di essersi smarrita. Simile avventura forma il fondo di parecchie commedie antiche. Alle volte invece la schiava, o etèra, amata dal giovine, si scopriva da ultimo esser figlia d'un libero cittadino, ed il matrimonio suggellava quell'unione stretta da prima con diverso fine.

Ma salvo questi casi, non v'ha esempio nelle commedie antiche d'un intrigo amoroso con una fanciulla libera. Nei costumi greci quali ci vengono rappresentati dalle commedie latine, il praticare con l'etèra, era cosa usuale, dice il Müller, per ogni giovane benestante che non fosse tenuto a stecchetto dal padre: e

1

Persuasit nox, amor, vinum, adolescentia.

Adelph., Atto III, sc. 4.

Ego me iniuriam fecisse filiae, fateor, tuae.

Caereris vigiliis per vinum atque impulsu adolescentiae.

Aulul., IV, sc. 10.

con queste donne, sempre straniere o liberte, più o meno culte e di modi graziosi fornite, i giovani che avessero facoltà di mantenerle, stringevano nodi più o meno durevoli, nei quali serbandosi costanti si mostravano poco disposti a tòr moglie, tanto più che le figlie legittime dei cittadini attici erano educate strettamente e fornite di poca cultura. Un tal fatto però non si riscontrava più nella vita italiana del cinquecento. Le giovani amanti della commedia italiana sono quasi sempre di condizione libera; ed anche quando i comici italiani prendono il soggetto dai latini, cambiano sempre la condizione delle fanciulle, per esempio nel *Vecchio Amaro* del Giannotti, nella *Stiava* del Cecchi, nei *Dissimili* dello stesso, ed in parecchie altre.

In tutte le commedie italiane il nodo è presso a poco questo. Un giovane ama una fanciulla ed ha con lei segrete relazioni, aiutato in ciò o dalla serva o da qualche altra caritatevole persona; ma intanto o la nobiltà di nascita o l'avarizia del padre o qualche rivale gli impediscono di ottenerne la mano. Tutti gl' intrighi adunque orditi dall'astuto servo sono diretti a superare questi ostacoli, o coll'ingannare l'avarizia del padre, o col togliere di mezzo il temuto rivale, che per lo più è un vecchio imbecille.

XI. E non è solo l'amore legittimo per fanciulle libere che vien rappresentato nelle commedie del cinquecento, ma anche l'amore per donne maritate; e l'adulterio è spesso il solo ed unico soggetto di parecchie commedie italiane. Il teatro antico sotto questo rispetto era assai più morale del nostro. In quello, il disordine avea i suoi limiti; e non si andava giammai a turbare pubblicamente la fede coniugale con l'adulterio, o il cuore d'una ragazza libera col libertinag-

gio. Presso i Romani il rispetto per la famiglia era più forte di ogni passione; nelle commedie essi evitavano perfino ogni frizzo che riguardasse i doveri sacri della moglie e l'onore della famiglia, quantunque si permettessero molte altre infamie e turpitudini. Essi non pensarono giammai a porre in ridicolo un marito offeso; per quanto corrotti potessero essere, rispettavano la santità del letto coniugale. Una sola volta da Plauto ci viene posto in scena l'adulterio, cioè nell'*Amfitrione*; ma anche qui viene presentato come opera degli Dei, e nella commedia non v'ha alcuna frase che possa far supporre esser questo il passatempo degli uomini. Così grande era allora il rispetto per la famiglia, e la fede coniugale così bene stabilita, che il privilegio di toccare la donna altrui non poteva appartenere che al Signore dell'Olimpo; ed allorché Amfitrione conosce l'onore che costui ha voluto fargli, resta confuso nel silenzio del rispetto e dell'ammirazione. Nell'*Amfitrione* la satira non è diretta contro gli uomini, ma piuttosto contro gli Dei. L'unione di Giove con Alcmena è un'onore per lei, senza essere un disonore pel marito. Tutto il comico è negli effetti prodotti dal travestimento di Giove in Amfitrione e di Mercurio in Sosia; giammai il ridicolo cade direttamente sulle disgrazie di Amfitrione considerato come marito; la collera di lui sotto questo rispetto è viva e naturale senza essere ridicola.

Nel teatro italiano nulla di simile. La morale dei comici italiani non è più quella dei latini; questi lasciavano appena sospettare ciò che quelli hanno dipinto; i latini si sarebbero guardati di rappresentare, salvo sotto il velo d'un'allegoria inoffensiva, quelle gravi licenze, delle quali gli altri hanno fatto argomento principale del loro teatro. Si vegga infatti come

è stato trasformato dal Dolce nel suo *Marito* il soggetto dell'*Amfitrione*. L'argomento della commedia è perfettamente identico a quello della commedia latina, ma il Dolce vi ha tolto tutto ciò che v'era di soprannaturale; e Giove è un M. Fabrizio, un giovane, come ve ne ha tanti, che cerca in ogni modo di soddisfare le sue voglie senza pensare al pericolo suo ed al disonore degli altri. Mercurio è un Roscio ed Amfitrione ed Alemena sono diventati l'uno un M. Muzio, e l'altra una M. Virginia. L'adulterio, che nella commedia latina è quasi velato, qui è posto in piena luce e senza reticenza di sorte. Egli, ancor che *sia soldato e nato in Padova*, è rappresentato nella commedia più sciocco e più timido che non fu Calandrino di Giov. Boccaccio. I suoi lamenti fanno veramente ridere, e quando si trova a fronte di Fabrizio, e questi vuol malmenarlo, egli tosto se la dà a gambe. È credulo poi in sommo grado, sicché facilmente gli si dà ad intendere, per mezzo d'un fra Girolamo, che tutto ciò che è avvenuto in sua casa, è opera d'uno spirito folletto, il quale innamoratosi della moglie di lui, non solo ha preso un aspetto simile al suo, ma nella notte, mentre egli dormiva, lo avea trasportato in Padova presso sua moglie, e quindi costei era rimasta gravida di lui e non d'altri. Per tal modo ritorna la pace tra Virginia e Muzio, il quale è contento di rientrare in sua casa e *godersi la moglie quale essa si sia*.

Fabrizio poi così fa la conclusione della commedia.

Or vedi come il bue lasciato ha volgersi
 Dal santo padre . . .
 Or non pensar che lo beffato e misero
 Di qui innanzi men cara abbia Virginia
 Di quel che se l'avesse nel preterito;
 Anzi crescerà amor, e maschio o femmina

Ch'abbia di lei, quando sia tempo, a nascere
Si allevierà come suo figlio proprio.
Né vi maravigliate, ché ben trovansi
Molti tra voi che tal costume seguono
Senza noia o disturbo.

È questa una prova della profonda corruzione morale di quel tempo, a cui conferì in gran parte la cattiva educazione che si dava alle donne. Le fanciulle da marito erano tenute con molta ristrettezza nelle loro famiglie, e nella scelta dello sposo non era punto consultata la loro volontà. Sovente venivano date per miseria o avarizia dei genitori, a vecchi ricchi ed imbecilli, e le tristi conseguenze di tal fatto erano inevitabili. Assai bene ci dipinge la trista condizione delle donne il Cecchi nel suo *Assiuolo*. È un bellissimo monologo di Mad. Oretta, una di queste infelici maritate per miseria ad un vecchio sciocco, geloso e di più innamorato d'un'altra...

Madonna Oretta sola. — Quanto sia misero ed infelice lo stato di noialtre donne, facilmente in parte conoscerlo può chi considera a quanti incomodi noi siamo sottoposte, e di quanti piaceri prive, e sotto crudele tirannide il più delle volte ci tocca a vivere. Gli uomini avendo a tôr donna tolgono quasi sempre chi essi vogliono; ed a noi per contrario ci convien tôrre chi ci è dato: e ci tocca talvolta (misera a me! e io ne posso far fede) ad aver uno, il quale (lasciamo star che nell'età egli sia così da noi differente, che piuttosto nostro padre che nostro marito starebbe bene) è così rozzo ed inumano, che piuttosto una bestia di due gambe, che uomo chiamar si puote. Ma lasciamo stare il dolersi della sorte misera delle altre, e diciamo della mia, di tutte le misere miserissima. Io mi trovo maritata a messer Ambrogio, che potrebbe esser mio avolo. Oh! gli è ricco! già non mangio io per questo di più un boccon di pane. E al male dell'avere il marito vecchio, s'è accozzato l'averlo geloso, geloso a torto, e d'una gelosia che io non credo che la maggiore si possa; e così per la gelosia mi son tolti gli spassi di fuori, e per la vecchiezza

quelli di casa. Nè è bastato alla fortuna farmi tutti questi mali, che ell' ha voluto, con il farmi un altro scherno, maggiormente pigliarsi giuoco di me, facendo innamorare questo mio vecchio pazzo, a chi mi pare che manchino ad un tratto le forze dell'ingegno con quelle del corpo; e così (povera Oretta! non ti mancava altro) stare in una prigione a vita, avere il marito vecchio, geloso, innamorato, rimbambito; acciocché io m'avessi a condurre, per riguidarlo a casa, ad avere in abito d'uomo sulle quattro ore a scalare le mura dell'orto per uscire di casa, andar per Pisa travestita, entrare per le case altrui, e farmi forse tenere quella che io non fui mai né mai ebbi intenzione d'essere. E se non ch'io credo, che questa abbia ad essere una ottima medicina per cavare chetamente il pazzo del capo a questo vecchiaccio, io la pigliavo altramente. ¹

XII. Il rispetto che si avea in Roma per la famiglia facea sì che la vita intima di essa non fosse mai rappresentata nella commedia. La famiglia romana era come Augusto, che non amava di vedere prodigare il suo nome nei versi dei poeti per paura di perdere credito. D'altra parte la vita interna della famiglia antica colla sua monotona regolarità, offriva poco campo al comico. I poeti latini ed i greci sono quasi che muti su questo punto. Dei personaggi che prendono parte in una commedia non sappiamo altro che quello che ci vien rappresentato sulla scena; nulla ci si dice delle loro consuetudini, della loro vita nella famiglia. Ci si rappresenta solamente la vita privata del cittadino, ma fuori della famiglia: non ci si fa assistere mai ad una scena domestica. Ed infatti la scena in cui avean luogo le commedie greche e latine non era l'interno d'una casa, ma sì un luogo libero ed aperto, nel cui sfondo si scorgevano pubblici e privati edifizii. Il che, se era ragionevole per la com-

¹ Atto IV, sc. 3.

media antica, che avea intendimenti per la massima parte politici (e quindi l'azione dovea figurarsi naturalmente in luoghi pubblici, sulle piazze, sul foro e simili), non così era per la commedia *nuova* che si aggirava tutta su fatti della vita privata. Ma nel concetto che gli antichi ebbero della vita, dice il Müller, era fermo che tutte le cose di qualche momento e le grandi e le civili e le principali azioni si passino in pubblico ed a cielo aperto; anche il socievole conversare avea luogo infatti più nei pubblici portici, sulle piazze e per le strade, che non nella vita ritirata, entro le stanze secrete della casa, la quale non si reputava obbietto della pubblica considerazione. Laonde sembrava loro improbabile e sconveniente il riguardare come scena l'interno d'una casa; e quindi anche la commedia *nuova*, sebbene avesse a fare poco o nulla con la vita pubblica, dovette tuttavia rendere pubbliche le scene della vita privata che rappresentava, ed i poeti doveano aver cura che tutti i discorsi e gl'incontri dei personaggi avvenissero sulle pubbliche vie o davanti le porte delle loro case.

La scena della commedia italiana è perfettamente la stessa; ma i comici italiani si diffondono un po' più sui particolari riguardanti i personaggi della commedia, e ci mostrano un poco più la vita intima di famiglia. Ci dicono quale è la professione dei loro personaggi, quali loro consuetudini, le loro relazioni colle altre persone della famiglia; e laddove nella commedia latina i soli personaggi principali ed assolutamente necessari compariscono sulle scene, nella italiana invece vi ha una gran quantità di personaggi secondari, che servono a mettere in maggior luce i principali e a dare a tutta la commedia un andamento più naturale e verosimile. Nell'*Aulularia* di Plauto,

per esempio non troviamo che questi soli personaggi: il vecchio avaro Euclione, Megadoro, Eunomia, Stafila, due cuochi, Liconide ed il suo servo Strobilo, dei quali solamente Euclione, Megadoro ed i servi sono sempre in scena, mentre gli altri compariscono appena due tre volte, e solo per dire poche parole. Invece nella *Sporta*, oltre i personaggi corrispondenti a questi, v'è Mona Laldomine, Mona Ginevra, Lucia serva di Lisabetta, che compariscono in quasi tutti gli atti. Di Eunomia dell'*Aulularia* noi non sappiamo nulla, oltre di quello che vediamo sulla scena, mentre di M. Lisabetta sappiamo che è vedova, che ha portata ricca dote, che è piuttosto avara, collerica. È una padrona, come dice la serva Lucia,¹ di queste spirituali, che vanno a tutte le perdonanze, e nondimeno è la più massaia, la più misera, la più strana donna di Firenze. Come ella è in casa non resta mai di gridare e d'arrovellare altrui; e fa peggio per le pasque e per la settimana santa, quand'ella si confessa, che tutto il resto dell'anno. Vedete, continua la serva, io vi prometto ch'io mi sbigottisco, quando ei ne viene la quaresima: ella va alle prediche e potete poi far conto, quand'ella torna a questa casa, che ci torni il diavolo e la versiera. Ell'è ogni mattina in piedi all'alba, e s'io non fussi levata al par di lei, mal per me, e bisognami fare le faccende di casa, che le ho a fare tutte io, ché noi abbiamo un famiglio, che tutto il dí Alamanno suo figliuolo lo manda in qua ed in là, e s'io non filassi poi anche ogni dí quattro o cinque fusa, io sarei la mal raccattata. Nell'atto II assistiamo ad una scena domestica tra madre e figlio. M. Lisabetta rimprovera Alamanno che la sera venga

¹ GELLI, *Sporta*, Atto V, sc. 3.

tardi a casa, che non voglia far nulla e spenda troppo in vestire o calzare. « Ei si vuol fare le cose con qualche modo, dice ella, e non volere ogni dì un paio di scarpe, e spendere ogni due mesi tre o quattro scudi in un paio di calze: io mi ricordo pur tuo padre andare con un paio d'otto o nove lire, e bastargli anche un anno, che non le portava così tirate come vuoi far tu: ed usava le stringhe di cuoio e cingevasi con un busecchio, dove tu spendi oggi un tesoro in stringhe ed in becche. E fu altro uomo che non sarai mai tu; che ei sapeva pur guadagnarsi un fiorino a sua posta; e tu non sei buono che a spendere ed andarti a spasso. Eh! quanto sarebbe meglio che tu ti ponessi a far qualche cosa ». E da ultimo gli minaccia di dividersi da lui e riprendersi la dote: il figlio per contrario si lamenta con la madre che i due scudi, che gli dà al mese, non gli bastano; e vuole altri danari.

Nell' *Heautontimorumenos* di Terenzio, la matrona Sostrata non compare che nella sola prima scena dell'atto IV, quando viene a dire al marito che nella fanciulla amata da Clinia ha riconosciuta la figlia che ella contro il suo ordine avea fatto allevare. Nella *Maiana* del Cecchi, scritta sullo stesso argomento della commedia di Terenzio, Gemma, che corrisponde alla Sostrata, la vediamo fin dalla scena seconda dell'atto I, in cui si lagna col marito, perché abbia prestata la sua mula ai vicini, e poi si mette a ragionare con lui sulla condizione del figliuolo, sul dargli moglie o sul metterlo a bottega ecc. Tra le altre scene poi è notevole la prima dell'atto III, in cui Gemma rimprovera il marito d'aver fatta troppa buona cera e troppe carezze a quella Fausta cortigiana, che hanno accolta in casa per far piacere ad un amico del loro

figlio, e nel tempo stesso al padre di lui, che ne piange sempre la perdita. Nel *Vecchio Amaro* troviamo anche una M. Dianora che non è affatto nel *Mercator*, ed anche qui assistiamo ad una scena di famiglia tra marito e moglie. Piena anche di particolarità è la scena della stessa commedia, in cui è descritto il giuoco degli aranci solito farsi a Pisa nel carnevale; ed una contesa tra due donne, in cui l'una rimprovera all'altra di fare troppo gli occhi dolci agli scolari; ed un proverbio tra nuora e suocera, la quale si lamenta che la prima voglia star sempre alla finestra e perda tempo anziché attendere alle faccende di casa.

Una perfetta descrizione della vita intima di famiglia nel XVI secolo troviamo nella *Clizia* del Machiavelli: ¹

Chi conobbe Nicomaco un anno fa e lo pratica ora, ne debbe restare meravigliato, considerando la grande mutazione ch'egli ha fatta. Perché soleva essere un uomo grave, risoluto, rispettivo: dispensava il tempo suo onorevolmente. E' si levava la mattina di buon ora, udiva la sua messa; provvedeva al vitto del giorno, dipoi se egli avea faccenda in piazza, in mercato, ai magistrati, e' la faceva; quando che no, o e' si riduceva con qualche cittadino tra ragionamenti onorevoli, o e' si ritirava in casa nello scrittoio, dove egli ragguagliava sue scritture, riordinava suoi conti. Dipoi piacevolmente con la sua brigata desinava; e desinato, ragionava con il figliuolo, ammonivalo, davagli a conoscere gli uomini, e con qualche esempio antico e moderno gl'insegnava vivere. Andava dipoi fuori; consumava tutto il giorno o in faccende, o in diporti gravi ed onesti. Venuta la sera, sempre l'avemaria lo trovava in casa. Stavasi un poco con esso noi al fuoco, s'egli era di verno; dipoi se n'entrava nello scrittoio a rivedere le faccende sue; alle tre ore si cenava allegramente.

Una scena piena di tante particolarità e notizie sulla vita domestica non la rinveniamo in tutto il

¹ *Clizia*, Atto II, sc. 4.

teatro latino, ma parecchie simili a queste sono nelle altre commedie nostre, specialmente in quelle in cui l'argomento non sia, come nelle citate, preso da commedie antiche, ma tratto da fatti moderni o realmente avvenuti in quel tempo.

XIII. Grandissima somiglianza tra le commedie latine e le italiane è nel modo di sciogliere il nodo o intreccio della favola, che sí le une come le altre terminano in un modo uniforme, cioè mediante quei riconoscimenti di figli e genitori, di fratelli e sorelle e via discorrendo. Queste *agnizioni*, secondo le dottrine poetiche del tempo, erano considerate necessarie alla commedia. « L'agnizione, dice il Giraldi Cintio,¹ non è altro che un venire in cognizione di quello, che prima non si sapeva; onde ne divengono gli uomini di amici inimici, o di felici infelici... Quest'agnizione, la quale è congiunta colla peripezia, è reputata da Aristotile piú di tutte le altre lodevole, perché piú di tutte le altre commove gli animi degli spettatori... Non è però l'agnizione e la peripezia (pigliandolo un poco piú largamente) cosí della tragedia, che ambedue non siano anche della commedia. Ma ciò avviene diversamente, poich  l'agnizione e la peripezia nella commedia non   mai all'orrore ed alla compassione, ma sempre menano elle le persone turbate alla letizia ed alla tranquillit ... Ch  il proprio   della commedia condurre l'azione sua al fine, talmente che non vi rimanga persona turbata; il che fa con la peripezia e con la cognizione a lei convenevole ». Dopo di che il Giraldi viene a parlare delle agnizioni che si trovano nelle commedie latine, e dichiara qual  di queste,

¹ G. B. GIRALDI CINTIO, *Discorso sulle commedie e tragedie* scritto nel 1544, vol. II, pag. 65 e segg., ediz. Milano, Daelli, 1864.

secondo i precetti di Aristotile, sia la migliore. E anche più tardi, nel principio del settecento, il Quadrio, che seguiva appunto le dottrine Aristoteliche in fatto di drammatica, così scriveva: « La Tragedia senza l'agnizione può essere lodevole, ma la commedia, se è priva di essa, appena può essere buona; e quelle che ha Plauto di questa fatta, quali sono l'*Aulularia* e l'*Asinaria* ed altre, sono fredde anzi che no; il che conoscendo, Terenzio fece ognora altramente ».

Con simili idee non è da maravigliarsi, se troviamo che il modo più comune di sciogliere l'intreccio di una commedia era questa *agnizione*. È da notarsi anche che le condizioni stesse dei tempi rendevano assai più facile quest'imitazione; giacché frequentemente avvenivano quei fatti che, posti dai comici in iscena, ci sembrano ora strani ed incredibili. E certamente non sono invenzioni di poeti i Turchi, che scendendo sulle coste d'Italia le mettevano a sacco e fuoco, portandone prigionieri donne e fanciulli, ovvero stando in agguato prendevano i legni dei nostri mercatanti; non sono invenzione i naufragi che di frequente sperdevano uomini e cose in quei lunghi viaggi, che non erano così facili come sono ora; non sono invenzione i ladroni che infestavano dovunque le vie, e le guerre continue che desolavano i paesi e distruggevano le città. Tutto ciò faceva sì che fossero possibili tanti fatti singolari, che noi, viventi in altri tempi ed in altre condizioni, a mala pena possiamo immaginare. Ciò non toglie però che di questo modo di sciogliere l'intreccio della commedia non si facesse un uso, o per meglio dire, un abuso assai grande. Non v'ha quasi commedia italiana che non finisca con una *agnizione* ed un matrimonio, che era anche uno dei soliti modi con cui terminavano le commedie latine e che

corrispondeva a quella che Aristotile chiamava *peripezia*, cioè mutazione di fortuna da felice a infelice, ovvero da questa alla contraria.¹ Né alle volte si contentano d'una sola *agnizione* e d'un solo matrimonio, ma ve ne ha perfino tre o quattro nella stessa commedia, come per esempio negli *Sciamiti* del Cecchi, ove è una doppia agnizione e tre paia di nozze, e nello *Spirito* dello stesso ove sono quattro agnizioni e tre matrimoni. Ed anche quando prendevano il soggetto della commedia dai latini, se non v'era quest'*agnizione*, i comici italiani ve l'introducevano. Il *Mercator* di Plauto non termina con agnizione, ma Demofonte riconoscendo il suo torto permette al figlio di tenersi quella giovane schiava per amica. Ora nei nostri costumi ciò non sarebbe stato conveniente, laonde tanto il Giannotti nel suo *Vecchio Amoro*, quanto il Cecchi nella *Stiava*, hanno fatto sì che la giovane schiava fosse riconosciuta figlia di un libero cittadino e quindi sposata dal giovane che l'avea comprata. Per la stessa ragione il Cecchi nei suoi *Dissimili* ha dovuto immaginare che la giovane amata da Federigo non fosse una donna pubblica, come negli *Adelphi*, ma una fanciulla libera e di onesta famiglia, la quale da ultimo, riconosciuta come nipote di Alberto, amico e compare di Federigo, viene da costui sposata. Lo stesso è anche nel *Martello* del Cecchi, il cui soggetto è tratto dall'*Asinaria* di Plauto.

Per mezzo di queste *agnizioni*, i comici italiani rendevano assai intrigato il nodo della commedia, immaginando spesso che taluno s'innamorasse d'una ragazza che poi si riconosceva essere sua figlia o sua sorella. Nelle *Maschere* del Cecchi il vecchio Ma-

¹ GIRALDI CINTIO, *Discorso ec.*, pag. 62.

nente e Fabrizio suo figlio sono rivali nell'amore di Livia, che da ultimo si riconosce all'uno figlia ed all'altro sorella. Nel *Donzello* dello stesso, il vecchio Forese ed il giovane Roderigo gentiluomo spagnuolo, sono entrambi innamorati di Faustina, figliuola di Lapo; Roderigo però è riamato ed ha con lei segreta relazione, mentre a Forese è stata promessa dal padre in isposa. Si preparano le nozze; Roderigo travestito da donzello entra in casa di Lapo e rapisce la Faustina: nasce gran rumore; ma in questo il servo Traspas scopre come Roderigo sia figliuolo di Lapo, da costui perduto nel sacco di Roma ed adottato poi da uno spagnuolo. L'imbroglio però è ora più grande che mai, perché essendo Roderigo figliuolo di Lapo, avrebbe rapita e goduta la propria sorella. Si tenta quindi riparare a ogni cosa col celare il tutto e fare sposare la Faustina dal Forese; e mentre ciò sta per accadere, viene Marsilia cognata di questo Forese, la quale scopre che Faustina è figlia di Forese, avuta dalla prima moglie, morta mentre egli era prigioniero dei Turchi, e che la moglie di Lapo avea fatto credere sua figlia, perché e' non lasciasse tutta la roba ai nipoti. Per tal modo adunque Roderigo sposa Faustina, che non è già sua sorella, rimanendo tutti lieti per il ritrovamento dei figli e per gli incesti che si sono evitati. Qualche cosa di simile trovasi anche nella *Sorella* di G. B. Della Porta.

Ma sebbene i comici italiani e specialmente il Cecchi, sapessero ordinare in modo l'invenzione della favola da rendere, quanto più si fosse possibile, naturali e verosimili questi riconoscimenti, pure era questo sempre un modo poco artistico di sciogliere il nodo di una commedia, e resosi poi assai volgare. Di ciò s'era accorto benissimo il Lasca, il quale in quasi tutti i

suoi prologhi rimprovera gli autori che hanno seguito questo metodo. Nel Prologo della *Gelosia* egli dice che non ha tolto agli antichi o rubato ai moderni né l'invenzione né il soggetto, e che nella sua commedia non vi sono ritrovamenti o agnizioni.

Ché, a dirne il vero, è gran cosa, gran meraviglia, anzi grandissimo miracolo, che di quante commedie nuove dallo assedio in qua o pubblicamente o privatamente si sono recitate in Firenze, in tutte quante intervengono ritrovi, tutte forniscano in ritrovamenti; la qual cosa è tanto venuta a noia ed in fastidio ai popoli che come sentono nell'argomento a dire che nella presa d'alcuna città o nel sacco di qualche castello si siano smarrite o perdute bambine o fanciulli, fanno conto di averle udite, e volentieri, se potessero con loro onore, se ne partirebbero, sapendo che tutte quante battono ad un segno medesimo. E di qui si può conoscere quanto questi cotali manchino di concetti e d'invenzione, veggendosi per lo più le loro commedie stiracchiate, grette e rubacchiate qua e là, e peggio ancora che essi accozzano il vecchio col nuovo e l'antico col moderno, e fanno un guazzabuglio ed una mescolanza che non ha né capo né coda, né via né verso, e facendo la scena città moderne e rappresentando i tempi d'oggi, v'introducono usanze passate e vecchie e costumi antichi e tralasciati: e si scusano poi col dire: Così fece Plauto, e che così usarono Terenzio e Menandro; non s'accorgendo che in Firenze, in Pisa ed in Lucca non si vive come si faceva anticamente in Roma ed in Atene. Traduchino in malora, se non hanno invenzione, e non rattoppino e guastino l'altrui ed 'il loro insieme; il senno e la prudenza degli uomini è sapersi accomodare ai tempi.

Ma anche qui il Lasca, come s'è visto già addietro, predicava bene e razzolava male: e benché avesse conosciuto quale era il difetto delle commedie italiane, pure non ha saputo evitarlo egli stesso; e benché dica che Aristotile ed Orazio videro i tempi loro, pure ne segue perfettamente le regole. Le sue commedie, benché trattino argomenti moderni, sono tutte modellate sulle latine e s'aggirano sempre sulle stesse storie

di amori, di beffe fatte ad amanti e mariti ecc.; ma quel che è piú, dopo d'aver detto tanto male di quei ritrovamenti, che s'usavano nelle commedie dei suoi tempi, egli poi nei suoi *Parentadi* ne ha introdotti di assai strani. Egli immagina che un padre con tre figliuoli, dispersi e divisi, per una burrasca, in diverse parti d'Italia, senza sapere l'uno dell'altro alcuna nuova, si ritrovino poi per caso dopo molti anni tutti in uno stesso giorno in Firenze, ed uno d'essi sotto le vesti di donna, e per tale ritenuto, e colà si riconoscano scambievolmente; cosicch  la commedia finisce con quattro *agnizioni* e tre matrimoni.

Nelle commedie scritte dopo il secolo XVI, e specialmente in quelle degli Intronati di Siena, questi travestimenti di giovanetti in donne sono comunissimi, e con essi si veniva a rendere il nodo o intreccio della commedia complicatissimo, ed a dar luogo a molti equivoci. Ne troviamo anche prima un esempio nei *Rivali* del Cecchi, dove una giovane spinta dall'amore fugge dalla casa paterna, e sotto spoglie virili ed in compagnia della balia se ne va allo studio di Pisa, ove trovasi il suo antico amante, e ivi frequenta le lezioni insieme a tutti gli scolari, senza essere riconosciuta per donna, neppure dal suo amante.

XIV. In quanto poi alla maggiore o minore libert , con cui procedevano i comici italiani nel raffazzonare commedie latine, o nel comporne delle nuove, possiamo dividerli in quattro classi o categorie.

1^a Quelli che traducevano gli originali latini con somma fedelt , o tutt' al pi  con qualche leggiera modificazione.

Appartengono fra le altre a questa classe i *Similimi* del Trissino, i *Lucidi* del Firenzuola ed il *Capitano* del Dolce, il quale non   che una copia del *Miles*

gloriosus di Plauto. Il Trissino, in una lettera al cardinale Farnese, dichiara di aver voluto servare nella sua commedia il modo di Aristofane, cioè della commedia antica. Laonde ha tolto, dice egli, una festiva invenzione da Plauto, vi ha mutato i nomi ed aggiuntevi persone ed in qualche parte cambiato l'ordine, e di più introdotto il coro, come era nell'antica commedia; ed in ciò dichiara di aver voluto seguire il giudizio di Orazio, il quale parlando della mancanza del coro nella commedia nuova greca, disse: *Chorusque turpiter obticuit*. Ma del resto nella sua commedia niente vi è di aristofanESCO, ed i cori sono una meschinissima cosa, che per nulla cambiano il genere della commedia, e vi sono aggiunti solo *pro forma*. I suoi *Simillimi* non sono che una copia fedelissima dei *Menecmi*, salvo che manca tutto il primo atto della commedia latina: il nome stesso del parasita Scovoletto è una traduzione del nome latino *Peniculus*, e tutti i giuochi di parole che il Trissino fa su questo nome sono copiate dai *Menecmi*; per esempio:

Inventus nomen fecit *Peniculo* mihi,
Ideo quia mensam, quando edo, detergeo.

E nei *Simillimi*:

La gioventù mi chiama *Scovoletto*
Per sopra nome, perch' io mangio bene
E netto come un *Scovolo* i taglieri.

Lo stesso è anche per tanti altri scherzi di parole che si trovano nei *Menecmi*, come là dove il servo dice a Menecmo:

Ubi nil habebis, geminum dum quaeris, gemes.

E nei *Simillimi*:

Onde quando sarei senza moneta
Cercheremo il gemel, gemendo sempre.

Nei *Menecmi*, Messenio dice;

In scirpo nodum quaeris, quin nos hinc domum
Redimus, nisi si historiam scripturi sumus?

E nei *Simillimi*, Consalvo:

Voi cercate trovar nel giunco un nodo;
Però meglio saria tornarsi a casa,
Se forse non andate per volere
Scrivere istoria alle future genti.

Nei *Menecmi*:

Palla pallorem ineutit.

E nei *Simillimi*:

Quel robbone
Mi rubba alquanto l'animo e l'ardire.

I *Lucidi* sono anche una copia dei *Menecmi*, con gli stessi personaggi, con le stesse scene succedentisi con lo stesso ordine; ma il Firenzuola ha saputo bene cambiare il colorito locale della commedia latina, ed applicare ai costumi dei suoi tempi tutti i frizzi e gli scherzi comici di quella.

2^a La seconda categoria è formata di quelli che si proponevano di essere fedeli, ma pure sostituivano usi italiani ai romani, e si permettevano qualche variazione dall'originale. Esempi di questa specie sono il *Vecchio Amoros* del Giannotti, e la *Schiava* del Cecchi imitati dal *Mercator* di Plauto, la *Dote* del Cecchi imitata dal *Trinummus*, i *Dissimili* dello stesso imitati dagli *Adelphi*, il *Marito* del Dolce imitato dall'*Amfitrione*, il *Ruffiano* dello stesso imitato dal *Rudens*, la *Sporta* del Gelli imitata dall'*Aulularia*, la *Maiana* imitata dall'*Heautontimorumenos* di Terenzio ec.

3^a La terza categoria è di quelli i quali solo ritenevano il disegno della commedia latina, ma nella

esecuzione e nella condotta della medesima procedevano a modo loro, parte appiccandovi scene ed atti di altre commedie latine (*contaminatio*), parte aggiungendovi di lor proprie invenzioni.

Appartengono a questa classe la *Clizia* del Machiavelli, ed i *Rivali* del Cecchi imitati dalla *Casina* di Plauto, il *Martello* dello stesso dall'*Asinaria*, gl'*Incantesimi* dalla *Cistellaria*, e la *Moglie*, in cui è riunito l'intreccio dell'*Andria* e dei *Menecmi*; e l'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, in cui vi è imitazione dall'*Aulularia*, dalla *Mostellaria* e dagli *Adelphi*. Nella *Clizia* del Machiavelli l'imitazione si riduce solo ad alcune scene del III e IV atto, ma il resto è originale. Il Machiavelli ha preso, è vero, dai latini la forma esteriore e parte dell'intrigo; ma i pensieri, i caratteri, le osservazioni, tutto è suo; ed i costumi dipinti sono proprio italiani e fiorentini. I caratteri, benché i personaggi sieno gli stessi, sono assai diversi da quelli della commedia latina. In Plauto sono ancora tipi, mentre nel Machiavelli sono individui viventi, meravigliosamente osservati e descritti.

La brava donna di casa, Sofronia, sì infelice per gli errori di suo marito, eccellente comare, semplice, onesta, un po' temuta da suo marito, rispettata e teneramente amata da suo figlio, è un carattere assai naturale e bene descritto dal Machiavelli, e che non si trova affatto nella commedia latina. Che distanza vi è tra questa onesta, ma rozza popolana, che vede l'onore della sua famiglia compromesso, e che da buona massaia, qual'è, intende sì bene e sì risolutamente a ristabilire l'ordine nella famiglia, e quelle volgari Xantippi, ciarliere e gelose che ci mostra la commedia latina. Lo Stalino della *Casina* non è che un volgare tipo del vecchio sensuale, stupido e cor-

rotto, della famiglia del Calandro del Bibbiena; mentre il Nicomaco, nella *Clizia*, è un buon mercatante fiorentino, uomo onesto ed intelligente, ora sviato da una serotina passione amorosa, ma che da ultimo, essendosi scoperto il suo amore, spaventato per aver compromessa una vita onorevole ed onorata sino allora, vergognoso del suo acciecamiento, si ravvede e chiede scusa alla buona moglie, che lo ha salvato. Il giovane Cleandro, che non compare punto nella *Casina*, appartiene interamente al Machiavelli: questo giovane che l'amore ora rende poetico e sentimentale, ora permaloso e capriccioso, è assai differente dagli altri amanti delle commedie italiane, ed ha un colore di malinconia che non troviamo punto presso gli antichi.

Tutti i personaggi adunque di questa commedia e perfino i servi, hanno fattezze interamente moderne e toscane, e sono tratti dalla vita reale contemporanea.

Anche in altre commedie è notevole il modo con cui gli autori sapevano dare ai soggetti tolti dai latini un aspetto del tutto moderno. Un esempio del riunire in una sola commedia le parti di due o tre commedie latine, lo troviamo nell'*Aridosio*.

Il soggetto di questa commedia è lo stesso che in tutte le commedie antiche; cioè giovani trasportati dalle passioni della loro età, e serviti dalla compiacenza proverbiale degli schiavi in lotta contro la severità d'un vecchio.

Lorenzino dei Medici ha preso dagli *Adelphi* di Terenzio l'idea dei due fratelli d'indole opposta che educano due giovani, 'ciascuno in maniera conforme alla propria natura, e traggono da cotale differente educazione i risultati che ognun sa: però egli ha fatto uno di questi fratelli avaro, e quindi ha imitato dall'*Aulularia* di Plauto il carattere dell'avaro, e parte

dell'intrigo, e per trarre ad inganno il vecchio ha preso ad imprestito dalla *Mostellaria* l'invenzione della casa piena di spiriti, dai quali quegli è impedito di entrare. In questa commedia Lorenzino ha riunito le bassezze sociali dell'Italia pagana ed i costumi dell'Italia del XVI secolo. A lato dello schiavo furbo, a lato di Ruffo venditor di donne, egli ha posto un ser Giacomo prete che esorcizza gli spiriti e presta mano ai giovani contro i loro padri; ed a canto a Livia, schiava del Ruffo, ha posto una giovane monaca, descrivendoci il convento, donde i giovani traggono questa novella preda.

Per tal modo Lorenzino ha saputo riunire l'imitazione latina e la satira contemporanea: e ciò è fatto con arte mirabile e facilità grandissima.

4^a L'ultima classe è formata da coloro che pel soggetto e per la condotta sono originali e ritengono solo la forma latina. A questa classe appartengono tutte le commedie erudite di questo tempo, cominciando da quelle, che sebbene trattino un soggetto originale, pure sono perfettamente modellate sulle latine, sino a quelle che come la *Mandragola*, l'*Assiuolo*, e la *Scolastica*, della commedia latina non ritengono che la sola forma esteriore. Tra le prime noteremo la *Cassaria* dell'Ariosto; il soggetto ne è il seguente: Erofilo, figlio di Crisobulo, ricchissimo mercatante di Sibari, e Caridoro figlio del capitano di giustizia, giovani entrambi, scapati, perditempo, sono innamorati di due fanciulle, schiave d'un certo Lucramo. Costui accortosi dell'amore dei giovani, vuol trarne profitto e rincara la sua mercanzia. I due giovani, non sapendo donde prendere tanto denaro, sono nella massima disperazione, tanto più che il ruffiano finge di voler partire il giorno appresso da Sibari. Volpino, servo di

Erofilo, ha già proposto vari mezzi, ch' essi hanno rigettati; ma l'improvvisa partenza di Crisobolo, padre di Erofilo, per Procida, gli suggerisce un nuovo pensiero. Il vecchio Crisobolo ha nella sua camera una cassa ripiena di fili d'oro, lasciatagli in deposito da certi mercatanti fiorentini: essi adunque prendono questa cassa, e fatto travestire un certo Trappola con gli abiti di Crisobolo, la fanno consegnare a Lucramo in pegno del prezzo della fanciulla amata da Erofilo, salvo poi a ritogliere dalle mani del ruffiano la cassa ed a rubargli l'altra fanciulla amata da Caridoro. Tutto riesce secondo il disegno di Volpino, ma mentre Trappola esce dalla casa del ruffiano insieme con la fanciulla, s'incontra in quattro o cinque servi di Erofilo, i quali riconoscendo l'amante del loro padroncino, e credendo che Trappola l'abbia comprata per sé, gliela rapiscono volendo far cosa grata al loro padrone. Questi saputo il fatto, non potendosi immaginare chi fossero i rapitori, disperato, si dà tutto a cercare la sua Eulalia, non pensando più alla cassa. Rimane Volpino nell'imbarazzo, non sapendo come recuperare la cassa dalle mani di Lucramo, che ora si prepara veramente a partire quella notte stessa. L'imbarazzo si fa maggiore per l'improvviso ritorno di Crisobolo: Volpino s'arrovella il cervello per vedere in che modo possa trarsi da quel laberinto. Ma gli viene un'idea; finge di non vedere Crisobolo e si aggira qua e là gemendo e mormorando sventure. Crisobolo spaventato gli si avvicina, Volpino non gli dà retta; alla fine tutto trafelato gli risponde con parole interrotte, per dirgli che un servo ha lasciata aperta la camera ed è stata rubata la cassa, ma che egli ha scoperto essere in casa di quel mezzano loro vicino. Crisobolo insieme con altre persone va in casa di Lu-

cramo, e si riprende per forza la cassa. Volpino è lieto del felice esito della cosa, ma pare che il diavolo vi abbia messo la coda. Tornato a casa, Crisobolo vi trova Trappola ch'era vestito ancora dei suoi panni, e vuol sapere d'onde abbia avuto quegli abiti e perché sia travestito a quel modo. Trappola non risponde e si finge muto. Volpino allora con mille fandonie cerca d'imbrogliare Crisobolo; ma questi insospettito fa legare Trappola e vuol mandarlo al capitano di giustizia. Trappola allora confessa tutto, e Crisobolo, fattolo slegare, lega con la stessa fune il mal capitato Volpino, minacciandogli grave gastigo. Viene però in suo aiuto Fulcio servo di Calidoro, il quale con ingegnoso strattagemma fa, come dicesi, un viaggio e due servizi; libera Volpino, e fa avere al suo padroncino l'altra schiava di Lucramo da lui amata.

Come s'è visto dalla fatta esposizione, il soggetto della *Cassaria* è perfettamente simile a quello delle commedie antiche, sebbene non possa dirsi che l'Ariosto l'abbia tolto da alcune di esse. Lo stesso titolo di *Cassaria* ricorda i titoli latini *Aulularia*, *Mostellaria* ec. E come le commedie latine, questa commedia fondasi tutta sull'amore, ed amore non già per donne libere, ma per schiave. L'intreccio sta tutto negl'intrighi orditi dal servo Volpino per ingannare il suo vecchio padrone, e procacciare al suo giovine signore il modo di giungere a possedere l'amata. I caratteri sono perfettamente antichi e specialmente il servo Volpino. Parecchie scene e particolarità sono anche imitate da diverse altre commedie latine. Così nella *Cassaria*, come nell'*Andria* di Terenzio, noi troviamo che le astuzie inventate dai servi in servizio dei loro giovani padroni, riescono di male a loro stessi. Il Davo della commedia latina è scoperto dal vecchio Simone: e vien

fatto legare e minacciato d'un tremendo gastigo, appunto come succede a Volpino. In ambedue le commedie troviamo due servi d'indole affatto diversa, dei quali l'uno è favorevole al vecchio padrone e l'altro al giovine, e questi sono Sosia e Davo nell'*Andria*, e Nebbia e Volpino nella *Cassaria*.

La scena terza dell'atto II è tolta dall'*Heautontimorumenos*.¹ In questa, Siro espone a Clitifone lo strattagemma da lui immaginato, perché egli possa trovarsi con la donna amata, e Clitifone, sembrandogli la cosa di troppo pericolo, l'interrompe e non vuole neppure udirlo. Siro allora adirato gli dichiara che d'ora innanzi non vuole saperne più nulla, e che pensi a cavarsela da sé. Clitifone però lo prega che dica pure quale è il suo pensiero, che egli farà [tutto ciò che a lui parrà.

Lo stesso succede nella *Cassaria* tra Volpino ed Erofilo, ed alle volte son proprio tradotte le parole di Terenzio: per esempio in un luogo, Siro dice:

Heus tu

Non fit sine periclo facinus magnum, nec memorabile.

.... Vis amare, vis potiri, vis quod des illi, effici:

Tuum esse in potiundo periculum non vis; haud stulte sapis

Siquidem id saperest, velle te id quod non potes contingere.

E Volpino nella *Cassaria*;

Tu mi preghi e mi stimoli

E tutto il di consumi, ch'io m'industri

E trovi modo ch'abbi questa giovane:

Io n' ho trovati cento, e mai trovatone

Uno non ho che ti piaccia. Un difficile

Ti pare, un altro di troppo pericolo,

Quel lungo, quel scoperto; chi può intenderti?

¹ Atto II, sc. 3.

Vorresti e non vorresti, tu desideri,
E non sai che. Non si può far, Erofilo,
Credilo a me, mai cosa memorabile
Senza fatica e senza gran pericolo.

Ed in altro luogo:

S. Ridiculum est te istuc me admonere, Clitipho,
Quasi istic minor mea res agatur, quam tua;
Hic si quid nobis forte adversi evenerit,
Tibi erunt parata verba, huic homini verbera.

E nell'Ariosto:

Vol. Lasciane a me la cura, io sto a pericolo
Più di te. Quando i miei disegni avessino
Mal esito, di che poco mi dubito,
Tu non ne sentiresti altra molestia
Che di parole; io tormenti gravissimi
Nella persona; o mi farebbe in carcere
Morir di fame.

Il rimprovero che Crisobolo fa ad Erofilo nella scena 2 atto V, è presso a poco lo stesso di quello che fa Simone a Pamfilo nell'*Andria*,¹ e Menedemo a Clinia, e Cremete a Cletifone nell'*Heautontimorumenos*.² Nell'Ariosto però mi pare che vi sia assai più naturalezza, specialmente nel ricordare che fa Crisobolo, la vita che egli menava nei suoi giovani anni, diversa da quella che mena il figliuolo. E dalla naturalezza di questa scena ha voluto qualcuno dedurre la verità di quell'aneddoto, che su tal proposito si racconta dell'Ariosto.

Nella scena 3 dell'atto V non ha fatto che sviluppare quella sentenza di Terenzio:

¹ Atto V, scena 8.

² Atto I, scena 5.

.... Et nosti mores mulierum,
Dum moliuntur, dum contantur, annus est.

E l'Ariosto ci dipinge la *mole* degli apparati, degli sforzi, delle difficoltà e spese che le donne sostengono nel rifare la forma della persona e del capo con quelle tante fogge di vesti, unguenti ec. Nel che egli ha imitato anche Plauto, il quale in più luoghi dice delle donne che non finiscono mai di lavarsi, stropicciarsi, forbirsi, abbellirsi, lisciarsi, rilisciarsi, dipingersi, azzimarsi, ed aggiunge che per avere una grossa faccenda alle mani, bisogna procacciarsi una nave ed una donna, perché né l'una né l'altra sono mai apparecchiate e messe in assetto. E l'Ariosto anzi soggiunge: che in minor tempo s'arma di tutto punto un navilio di quello che impiegano le donne nell'adornarsi.

La scena 7 dell'atto IV è imitata dalla scena 2 dell'atto IV dell'*Heautontimorumenos*: e come in questa Siro, così nell'altra Fulcio, dopo che Volpino è stato legato, delibera intorno al da farsi, e poi trae quattrini da Crisobolo allo stesso modo come Siro da Cremete, e Geta da Demifone nel *Formione*.

La scena dell'improvviso ritorno di Crisobolo è simile alla 2 atto II della *Mostellaria*. In questa, mentre il giovane se ne sta in lieto banchetto con i suoi amici ed amiche, ecco che torna il padre; ne nasce uno scompiglio, ma il servo Tranione, come Volpino nella *Cassaria*, vi rimedia pel momento, allontanando il vecchio dalla casa coll'inventare una certa storia di spiriti; strattagemma imitato poi assai di sovente dai comici italiani.

Assai comune presso i comici latini ed usato anche poi dal Molière, è quello scherzo teatrale, che trovasi nella *Cassaria*, quando Volpino finge di non vedere il

padrone, e si lascia chiamare un gran pezzo da lui senza dirgli motto, e poi sta gran tratto ancora tutto trafelato, rispondendo solo con voce interrotta.

Nelle altre commedie, l'Ariosto andò sempre più liberandosi dai ceppi dell'imitazione latina: nella seconda, i *Suppositi*, quantunque l'argomento sia preso dai *Captivi* e dall'*Eunuco*, ed i caratteri sieno gli stessi che quelli delle commedie latine, la scena è posta in Italia, e le allusioni a cose contemporanee ed ai costumi del tempo sono frequentissimi. Nella terza, la *Lena*, il soggetto è tutto moderno, e pare sia un fatto realmente avvenuto in Ferrara, ed i caratteri hanno una fisionomia interamente italiana. Più originale è poi l'Ariosto nelle altre due, il *Negromante* e la *Scolastica* o gli *Studenti*, ed in quest'ultima specialmente noi ci troviamo trasportati in pieno secolo XVI, in mezzo a stenti e professori delle Università di Padova e Ferrara: i caratteri poi vi sono ritratti dal vivo e non sono tipi o astrazioni, ma personaggi viventi; sicché è uno dei modelli più compiti e perfetti di *commedia erudita originale*. Per tal modo nelle opere drammatiche dell'Ariosto abbiamo come un riassunto di tutta la storia della commedia italiana, giacché l'Ariosto cominciò dalle traduzioni delle commedie antiche, poi scrisse commedie originali sul modello di queste, ed andò mano mano sempre più emancipandosi dall'imitazione latina, sino a scrivere una commedia, che delle antiche non ritiene che la sola forma.

A questa classe appartiene anche l'*Assiuolo* del Cecchi. « Questa commedia, come dice l'autore stesso nel prologo, non è cavata né da Terenzio né da Plauto, ma da un caso nuovamente accaduto a Pisa tra certi studenti e certe gentildonne. Essa non comincia né dall'assedio di Firenze, né dal sacco di Roma o da

sbandamenti di persona o da sbaragliamento di famiglia o da altro siffatto accidente: né finisce in mogliazzi, siccome sogliono fare le più delle commedie, né vi si vede alcuno dolersi di aver perso figliuoli o figliuole. Essa è nelle parole e nel fatto stesso un po' più licenziosa che le altre, ma l'autore se ne scusa, perché avendo una volta voluto uscire e di ritrovamento e di mogliazzi, non ho potuto far di meno ». Anche in questa la forma è quella della commedia latina: s'aggira su cose amorose e vi troviamo lo stesso servo furbo che aiuta i giovani a danno dei vecchi: ma l'argomento è nuovissimo, ed i caratteri hanno un colorito tutto moderno e locale. Il carattere di Ambrogio vecchio, avaro e geloso è anche originale, come nuovo è pure il carattere del servo Giannella, sciocco e pauroso, mentre a parole sembra un leone. Ma l'opera più perfetta in questo genere resta sempre la *Mandragola* del Machiavelli, che è la migliore commedia che sia stata scritta finora, e che secondo il Voltaire valeva più che tutte le commedie di Aristofane. Noi però non ci fermeremo a parlare né di questa, né di quella dell'Ariosto, perché usciremmo dall'argomento propostoci, che era di dimostrare come l'imitazione latina sia stata la principale cagione che impedì alla commedia di raggiungere nel XVI secolo in Italia quell'altezza ed originalità, che essa raggiunse specialmente in Spagna ed Inghilterra.

BIBLIOTECA CRITICA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA
DA
FRANCESCO TORRACA



IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

—
1897

ALFREDO JEANROY

LA

LIRICA FRANCESE IN ITALIA

NEL PERIODO DELLE ORIGINI

TRADUZIONE ITALIANA RIVEDUTA DALL' AUTORE

CON NOTE E INTRODUZIONE

DEL PROF. GIORGIO ROSSI



IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

1897

PROPRIETÀ LETTERARIA

INTRODUZIONE

Lo scritto che presento agli studiosi è tratto dall'opera del dott. Alfredo Jeanroy, professore alla facoltà di lettere di Tolosa, intitolata: *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge; études de littérature française et comparée, suivies de textes inédits* (Parigi, Hachette, 1889),¹ e ne costituisce il capitolo III della seconda parte (p. 233-273). In questo capitolo l'Autore fa vedere quale sia l'influenza esercitata dalla lirica francese in Italia nel periodo delle origini; e quali siano i rapporti interceduti fra queste due letterature allora giovani ed ora con parecchi secoli di gloriosa esistenza, e capolavori tali che l'una non può invidiar nulla all'altra.

« Dopo la Francia, scrive il Demogeot,² l'Italia fu la prima nazione moderna che facesse risplendere sul-

¹ Di quest'opera furono fatte numerose recensioni, alcune delle quali di singolare importanza; prima fra tutte quella di GASTON PARIS nel *Journal des Savants*, an. 1891 p. 674-688; 729-742; an. 1892 p. 155-167; p. 407-429 (pubblicata anche a parte, cfr. rec. di CH. J. in *Revue critique d'histoire et de littér.*, 6 febb. 1893, pp. 101-105) Altre: L. SUDRE in *Le Moyen âge*, an. II, n. 11 (nov. 1889) p. 249 sgg.; *Literarisches Centralblatt*, 1890, col. 707; *Zeitsch. f. rom. Phil.* XVII, 311; *Gior. St. della lett. ital.*, XV, 432.

² I. DEMOGEOT, *Histoire des littératures étrangères considérées dans leurs rapports avec le développement de la littérature fran-*

l'Europa la luce delle lettere e delle arti: a lei appartiene l'epoca della Rinascenza. Il medio evo non si è manifestato in Francia che con opere letterarie incompiute: l'arte cattolica nel suolo francese non ha potuto giungere a maturità. Era riservato al *paese ove i cedri fioriscono*¹ di dare all'idea cristiana questo fiore che si chiama la bellezza. Tutti i generi di letteratura che avea fatti germogliare in così grande abbondanza l'ingegno originale dei Francesi, dovevano passare sotto il cielo più fortunato d'Italia per fiorire. Vi passa la canzone, questa gentile fantasia dei trovadori e dei troveri, per rivestirsi di un'armonia più perfetta che non quella dei troveri, per animarsi di un sentimento più profondo che non quello dei trovadori; il poema epico del quale i francesi avevano creato gli elementi nelle loro canzoni di gesta e nei loro romanzi della Tavola rotonda, passa in Italia per trovarvi la sua forma definitiva, la sua immortalità. Racconti leggendari fiaccamente versificati vi diventeranno la *Divina Commedia*: l'Italia ci rapirà Orlando e Carlo magno, l'Italia canterà la prima crociata che la Francia eroica s'era contentata di fare.² Al di là delle Alpi sono vissuti gli aedi del medio evo; al mezzogiorno nasceranno gli Omeri ».

Ma ritorniamo al Jeanroy e al suo bel libro sulle origini della poesia lirica in Francia.

çaise. Littératures méridionales, III^{me} éd. Paris, Hachette, 1892, pp. 1-2.

¹ Kennst du das Land wo die Citronen blühen,
In dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen?
GOETHE, *Wilhelm Meister*, I. III.

² [Questo ed altri dei giudizi del Demogeot non sono troppo esatti; in generale per altro v'è un gran fondo di vero].

« Egli, scrive il Bedier in un suo studio sulle feste di maggio,¹ con questa triplice operazione: riduzione dei generi ai loro temi elementari; — analisi dei frammenti a noi pervenuti delle più antiche poesie; — confronto di questi temi e di questi frammenti con copie forestiere; — scopre il più antico giacimento lirico del suolo francese; e il suo libro rappresenta senza dubbio uno dei più poderosi e geniali sforzi, che abbiano giammai tentati in materia letteraria i metodi induttivi ».

L'autore stesso poi ci dice in queste poche pagine, tratte dall'introduzione premessa al volume, quale sia stato il suo intendimento nello scrivere tal libro.

« Il primo critico che si sia occupato con qualche profitto della storia della poesia lirica nella Francia del Nord durante il medio evo, il Wackernagel, scriveva più di quarant'anni fa: ² *La poesia nazionale dei francesi era animata da una vita così intensa, che essi avrebbero potuto collocare la loro poesia lirica allo stesso grado di onore della loro epopea, lasciandola sbocciare liberamente; ma la prima, fin dal suo principio, fu contrariata nel suo sviluppo originale: e mentre la seconda proseguiva regolarmente il suo cammino, la lirica si foggì su modelli forestieri venuti di Provenza.*

« Qualche anno più tardi il prof. Paolino Paris nel volume XXIII della *Storia letteraria*,³ metteva fuor di dubbio questa subordinazione assoluta della

¹ JOSEPH BEDIER, *Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge*, in *Revue des deux Mondes*, 1 maggio 1896, p. 147.

² *Altfranzösische Lieder und Leiche*. Bâle, 1846, p. 165.

³ *Histoire littéraire de la France*, vol. XXIII (1856).

maggior parte delle poesie liriche francesi a quelle dei trovadori. Egli del resto non faceva che rafforzare con fatti nuovi la dimostrazione concisa, ma concludente del Diez.¹

« La storia intera dell'antica lirica francese doveva adunque passare in rassegna successivamente le opere originali e quelle che non sono che un riflesso di una letteratura forestiera. Tale di fatto era l'ordine che ci eravamo proposti quando abbiamo concepito il disegno di riprendere e di trattare questo soggetto metodicamente; era nostra intenzione di determinare poi nella seconda parte del lavoro, il tempo esatto cui risale questa influenza del mezzogiorno sul settentrione, le condizioni politiche e sociali che l'hanno favorita, il grado di originalità che ha potuto lasciare agli scrittori francesi, le conseguenze che ha avuto sulla sorte della letteratura francese stessa. Per questo bastava coordinare e precisare risultati già acquisiti: ma non era così per l'epoca precedente, la quale non era mai stata l'oggetto di uno studio continuato. Così questa prima parte del nostro lavoro, senza dubbio di maggior interesse che non l'altra ed anche più difficile, man mano nel corso delle nostre ricerche è venuta acquistando più vaste proporzioni, ed ora la presentiamo sola al pubblico.²

« Si è comunemente d'accordo nel chiamare *cortigiana* la poesia dei Provenzali e quella che ne fu imi-

¹ F. DIEZ, *La poésie des Troubadours*, trad. par le baron F. DE ROISIN, Paris e Lille, 1845, pp. 241-52.

² Abbiamo dato un saggio della seconda parte, limitandoci ai più antichi imitatori de' Provenzali, in un breve lavoro (*De nostratibus medii aeri poetis qui primum lyrica Aquitaniae carmina imitati sunt*) di carattere esclusivamente letterario e storico, presentato, come questo, alla Facoltà di Lettere di Parigi.

tata: questo termine è eccellente. Difatti fu esclusivamente composta per il divertimento delle corti, sia dai grandi signori, sia dai loro vassalli; in un'atmosfera cortigiana sbocciò, ed ivi avvizzì ben presto, perché non aveva fissato le sue radici nel fondo stesso del paese.

« Al contrario era naturale di chiamar *popolare* la poesia che aveva preceduto quella, e così generalmente si è fatto. A prima vista la proprietà di questo termine può parere dubbia: col nome di poesia popolare ora si indicano volentieri opere spontanee che in certi momenti storici, *favorevoli*, come è stato detto con termini più pomposi che precisi,¹ *alla produzione poetica incosciente e impersonale escono dalle viscere stesse del popolo*, e sono l'espressione grandiosa dei sentimenti più vivi e profondi. Questa concezione in certo modo mistica e superstiziosa della poesia popolare ha il doppio inconveniente di prestarsi alle ciarle rettoriche e di impedire le ricerche serie: sembra di fatto che quando di un genere si è detto che ha la sua origine nella poesia popolare, si sia giunti a un termine irreducibile e che non ci resti più che inchinarci all'opera misteriosa della natura. In questo senso sarebbe evidentemente molto inesatto il far rientrare le più antiche poesie liriche francesi nella poesia popolare. Se invece per poesia popolare intendiamo semplicemente produzioni composte, senza alcun dubbio, da poeti determinati, forniti di una certa cultura, facenti opera riflessa e letteraria, ma che sono restati in una unione abbastanza stretta col popolo per riprodurre fedelmente il suo pensiero e far battere il suo cuore, se intendiamo insomma poesie composte non *dal* popolo, ma *per il* popolo tutto intero, crediamo che questo ter-

¹ BARTOLI, *St. della lett. ital.*, Firenze, Sansoni, 1879, II, 149.

mine comodo sia qui sufficientemente esatto, e che possa essere mantenuto. Di fatti, sino alla fine del XII secolo, tutti i generi poetici coltivati nella Francia settentrionale erano indirizzati a tutta quanta la società senza distinzione di classi: fino a quel tempo, vite di santi, narrazioni epiche e galanti, se erano applaudite sui campi delle fiere e sulle pubbliche piazze dai borghesi e dai contadini, erano ugualmente portate nelle sale dei castelli, ove trovavano un uditorio, che non aveva una cultura dello spirito molto più delicata del resto del pubblico. Soltanto quando si formò quella società cortigiana alla quale abbiamo accennato, il pubblico francese si divise in due parti fra le quali si scavò una fossa, che andò sempre allargandosi.

« Questa poesia, che continueremo dunque a chiamare popolare, per distinguerla dalla sua sorella secondogenita, la cortigiana, è andata interamente perduta? O al contrario ha continuato a vivere parallelamente a questa, andando più o meno soggetta alla sua influenza? Ha essa lasciato tracce nei testi? Fin qui è stato generalmente adottata quest'ultima ipotesi, anzi è stata data alla poesia popolare una parte molto larga.

« La poesia imitata dai trovadori essendo, come è noto, essenzialmente soggettiva, esprimendo invariabilmente i sentimenti, sinceri o no, dell'autore, si sono considerati come appartenenti alla poesia popolare tutti i generi nei quali lo scrittore invece di esprimere i suoi sentimenti, rappresenta caratteri, racconta avventure, anima i suoi personaggi; poco importa del resto che apparisca egli stesso nella sua opera; che si finga autore o testimonio della scena da lui descritta: basta che l'opera sia oggettiva. Tali sono le *romanze*, che propriamente sono frammenti epici, le pa-

storelle, le albe, che raccontano avventure galanti, le canzoni drammatiche e certi *refrains*, che mettono in scena diversi personaggi tradizionali.

« In questi generi appunto si è voluta trovare la poesia popolare che si cercava. Il Diez e il Wackernagel, in due opere scritte nello stesso anno,¹ esprimono a questo proposito idee molto somiglianti: ai loro occhi se la *pastorella* è andata soggetta alcun poco all'influenza della poesia cortigiana,² le romanze e i *refrains* sono interamente popolari.³ *Da una parte*, scrive il Diez, *cercavano di entrare nella sfera del canto popolare per mezzo delle romanze, delle pastorelle, delle canzoni a danza e di primavera, d'altra parte le raccolte ci hanno conservato qualche poesia veramente popolare;*⁴ *da ultimo alcuni poeti narrativi*⁵ *hanno inserito nelle loro opere strofe e principii di canzoni che toglievano dal popolo.... È anche stato conservato un piccolo tesoro di romanze..., le quali se per alcuni tratti tradiscono un' influenza dotta, come il legame di più strofe con la stessa rima, in fondo non sono per questo strette meno in immediata parentela coi canti popolari, che anzi in parte sono uscite propriamente dal popolo.* Recentemente l'Aubertin ha riprese queste idee e le ha espresse in una maniera anche più assoluta; secondo lui la poesia francese del XII secolo, rappresentata dalle romanze e dalle pasto-

¹ DIEZ, *Altromanische Sprachdenkmale*, Bonn, 1846; WACKERNAGEL, *Op. cit.* Bâle, 1846.

² DIEZ, *Op. cit.*, p. 117; WACKERNAGEL, *Op. cit.*, p. 183.

³ DIEZ, *loc. cit.*; WACKERNAGEL, *Op. cit.*, p. 176, 182.

⁴ Questo caso è rarissimo; in tutti i canzonieri, tanto provenzali quanto francesi, non v'è forse che una sola poesia veramente popolare, la celebre ballata: *A l'entrada del tems clar*.

⁵ Avrebbe dovuto aggiungere: e autori di canzoni.

relle, è *originale, spontanea, del tutto indipendente e differente dal lirismo dei trovadori*.¹

« Controlleremo prima queste affermazioni e mostreremo che sono molto azzardate; noi crediamo che questi diversi generi (pastorella, alba, canzone drammatica, ecc.), quali almeno ci sono mostrati costituiti dai testi, portino già molto profondamente segnata l'impronta dello spirito cortigiano e cavalleresco; sono nati nelle corti e per conseguenza più facilmente nel mezzogiorno che nel settentrione. Ma sono passati dal mezzogiorno al settentrione in un tempo in cui l'imitazione non era ancora servile, e perciò hanno preso nelle due regioni indirizzi diversi e riflettono fedelmente lo spirito dei due popoli che li hanno coltivati. Sono scomparsi prima nel mezzogiorno, dove non ne troviamo che pochissime tracce, perché la poesia metafisica e soggettiva, specialmente nelle raccolte, non ha lasciato loro che pochissimo posto e le ha per così dire soffocate; ma ciò non ostante in un certo tempo sono state coltivate, e son lontane dal costituire la parte originale e caratteristica della lirica francese.

« Affrettiamoci ad aggiungere che, se questi generi, quali ci sono dati dai testi, ci sembrano già appartenere alla poesia artistica, essi possono, anzi debbono essere fondati su antichi temi popolari: si tratterà adunque di risalire il corso della loro storia, e di seguirli fino a quei temi elementari, che sono la loro prima origine.

« E non è forse impossibile il rintracciare questi temi elementari: noi almeno cerchiamo di fare tal cosa volgendoci a due fonti: 1° i ritornelli, 2° le imitazioni forestiere.

¹ *Hist. de la litt. franç. au m. âge*, Nouv. éd. Paris, Belin, 1894, vol. I, p. 453.

« Infatti se molti ritornelli sono assai moderni e lontani quanto è possibile dal genere popolare, alcuni altri invece per il loro soggetto, la loro intonazione, i personaggi che mettono in scena, tradiscono la loro antichità; ma non sono che frammenti, spesso insufficienti e oscuri, che bisogna compiere.

« D'altra parte è noto che l'antica poesia lirica francese ha ben presto passate le frontiere, ed è stata accolta con entusiasmo specialmente in Italia, in Germania, in Portogallo; è noto anche che gli imitatori, se anche non hanno la stessa finezza di gusto di coloro dai quali imitano, non hanno tuttavia le stesse pretensioni, gli stessi disdegni per generi dei quali l'unico torto si è di essere condannati dalla moda. Ancora: questa imitazione è cominciata assai per tempo e assai per tempo i suoi prodotti sono stati apprezzati: in altri paesi sono state tenute in pregio opere ispirate dalle francesi; e per conseguenza erano raccolte prima che in Francia se ne giudicassero degni gli originali. Dobbiamo quindi trovare presso le nazioni vicine generi che non esistono più presso i francesi, o che hanno lasciato tracce impercettibili. Specialmente poi se incontriamo nelle tre letterature, che hanno imitato la poesia lirica francese, gli stessi soggetti, gli stessi personaggi, le stesse espressioni, dobbiamo necessariamente concludere che siamo in presenza di copie di uno stesso modello, e potremo ricostruire con un ben legittimo processo d'induzione, certi generi che i testi francesi non ci facevano conoscere.

« Questa dimostrazione diverrà a nostro avviso inattaccabile se proveremo: 1° che questi generi esistevano da molto tempo nella poesia popolare francese (e di fatto molti generi anche antichi non ne sono che una trasformazione cortigiana); 2° che vi hanno continuato

a vivere (poiché se ne possono seguire le tracce dal XV secolo ai nostri giorni).

« Avremmo potuto limitare a questo le nostre ricerche, perché avremmo mostrato, il che era appunto quanto ci proponevamo, su quali temi era fondata la poesia lirica del settentrione della Francia prima dell'imitazione meridionale. E forse avremmo dovuto fare tal cosa: ch   ci avremmo guadagnato in chiarezza; ma non possiamo ignorare, che le nostre idee sono interamente contrarie a quelle generalmente accettate, le quali perci   dobbiamo discutere. Preveniamo adunque le obbiezioni, che certamente ci sarebbero state mosse, e che sono implicitamente contenute nelle teorie cui alludiamo, e alla loro discussione consacriamo gli ultimi capitoli di questo lavoro. Ecco in che cosa consistono.

« Come nella poesia lirica francese, cos   in tutte quelle che l'hanno imitata si trovano due sezioni ben distinte: l'una che comprende i componimenti soggettivi e metafisici, l'altra i componimenti narrativi o drammatici.¹ I diversi critici forestieri che rispettivamente si sono occupati della storia della loro poesia, il Bartoli, il D'Ancona, lo Scherer, il Richard, il Meyer, il Braga, fra gli altri, sostengono unanimemente l'opinione che gli ultimi costituiscono il fondo originale

¹ [« Incominciamo l'indagine nostra da una distinzione che oltre ad essere, a parer mio, legittima,   anche imposta dalle ricerche dei dotti; dividiamo cio   la gran mole di tutta la poesia lirica del medio evo a noi pervenuta in due grandi sezioni, di cui una comprende la lirica *soggettiva*, l'altra la *oggettiva*; in quella l'autore canta gli affetti o i sensi dell'animo proprio; in questa esprime sentimenti, o narra avventure, o dipinge caratteri di personaggi a lui noti od ignoti; nel primo caso abbiamo la canzone d'amore, che fu anche chiamata cortigiana o metafisica, la can-

della loro poesia. Questa parte essendo uguale, o almeno analoga, nei tre paesi, quei critici non potrebbero avere se non ugualmente ragione: cercheremo invece di dimostrare che hanno ugualmente torto; e che là dove essi vedono un'emanazione spontanea dell'ingegno nazionale, bisogna vedere l'imitazione di tutta una poesia francese ora perduta.

« Ci troviamo così di fronte a una questione che non pretendiamo risolvere; ben contenti se avremo potuto riunire qualche fatto che ne renda la soluzione meno lontana. Dovremo quindi determinare l'origine dei temi poetici. Noi dimostriamo sì che questi temi non sono esclusivamente italiani, tedeschi, portoghesi; ma proviamo con ciò che sono esclusivamente francesi? No: ed evidentemente sarebbe un pretendere troppo. Vogliamo stabilire solo un punto, e cioè che le poesie straniere considerate come autoctone, debbono così come ci sono conservate qualcuno dei loro tratti all'imitazione francese, dalla quale non sfuggono, come è stato ripetuto, interamente. Ma è egli certo che il soggetto stesso sia stato importato di Francia, che alla Francia appartenga il tema come appartiene la forma che ha rivestito? No: anzi è più che probabile che se la poesia francese ha incontrato al di fuori un così grande successo, si deve al fatto che ha trovato dei soggetti

zone politica e satirica; nel secondo il canto che fu detto anche drammatico e narrativo, di cui forniscono esempio le *romanze*, le *pastorelle*, le *albe*. Diversi nell'indole loro, questi due generi dovranno avere, almeno in parte, anche diversa l'origine, e i critici infatti considerarono il primo come dovuto alla ispirazione personale del poeta; il secondo come proveniente dal canto del popolo; ma dell'una e dell'altra questione è dovere il trattare un po' ampiamente ». GORRA, *Delle origini della poesia lirica nel medio evo*, Torino, 1895, p. 9].

analoghi a quelli da lei trattati, e che il terreno era preparato per riceverla dalla comunanza di certe tradizioni poetiche. Ben lungi dall' affermare che questi temi sieno esclusivamente francesi, non osiamo nemmeno sostenere che siano esclusivamente romanzi. Di fatti, per rovesciare una teoria di tal genere basterebbe rinvenire nella poesia popolare delle nazioni slave, ad esempio, o dei Chinesi, o anche delle tribù barbare dell'Africa, temi che presentino certe simiglianze coi nostri, e siamo certi che non abbisognerebbero lunghe ricerche per ritrovarli. In vero alcuni di questi temi sono così semplici, che hanno potuto spontaneamente fiorire su più punti ad un tempo: altri possono appartenere a quel fondo di tradizioni comune forse a tutti gli uomini, e che fornirà ancora a lungo un'ampia materia alle ricerche e alle discussioni. Vogliamo dunque guardarci da questa precipitazione di giudizio che abbiamo rimproverata agli altri; e non abbiamo alcuna difficoltà a confessare che lasceremo senza soluzione un problema a nostro avviso troppo complesso per riceverne una nello stato nel quale sono ora le nostre cognizioni ».

Il professore Gaston Paris parla di quest'opera del Jeanroy, come ho già avvertito, in quattro articoli inseriti nel *Journal des Savants*; ne combatte o modifica alcune conchiusioni, ma ne fa anche larghi e meritati elogi: « Nessuno dei critici, egli dice (1891, p. 674) che si sono occupati della storia della poesia lirica presso i diversi popoli del medio evo aveva intraveduto e nemmeno supposto questo problema. Era in generale stato avvertito che la poesia lirica del Settecento, era, in un determinato momento, andata soggetta all'influenza di quella del Mezzogiorno e che aveva dovuto esistere una poesia lirica spontanea e

popolare, anteriore a questa influenza, in francese; si era anche creduto riconoscerla, più o meno intatta, in un certo numero di generi lirici dei quali abbiamo saggi; ma a nessuno era venuto l'idea di studiare da vicino questi generi stessi per controllare questa ipotesi, e di ricercare, con lo studio della poesia popolare in generale e il confronto delle altre letterature medioevali, quale aveva potuto essere il carattere della poesia lirica francese più antica ».

Fiere sono state le opposizioni che la teoria del Jeanroy ha incontrate, specialmente in Italia: la combatterono fra gli altri il Cesareo in un suo libro su *La poesia siciliana sotto gli Svevi*¹ e il Gorra in una prolusione a un corso libero di letterature neo-latine, letta nella R. Università di Torino l'11 novembre 1894.² Io non entrerò certo a discutere gli argomenti portati innanzi dai due dotti professori; altri, di me più autorevole, l'ha già fatto, e ormai non v'è dotto d'Italia e di fuori, il quale si sia applicato a tale ordine di studi, che non abbia pronunciato il suo giudizio sull'argomento.³ Più modesta è la parte che prendo per me:

¹ Catania, Giannotta, 1894; cfr. rec. di C. DE LOLLIS, in *Giorn. stor. d. lett. ital.* XXVII p. 112-131, di A. JEANROY, in *Romania*, XXIV, 465-472; di L. BIADENE in *Rass. bibl. d. lett. it.*, an. II, n.º 10, pp. 273-8; di T. CASINI in *Bullettino della soc. dant. ital.* II, 38-41. Il libro del Cesareo ha offerto occasione a parecchi articoli del Torraca nella *Nuova Antologia*.

² *Delle origini della poesia lirica del medio evo*, Torino, S. Lattes, 1895 (cfr. rec. di A. JEANROY, in *Romania*; di FR. FLAMINI in *Rass. bibl. lett. it.*, an. III, n.º 7-8, p. 197-99).

³ Cfr. in proposito LEANDRO BIADENE, *Varietà letterarie e linguistiche*, Padova, Gallina, 1896 (*La scuola poetica siciliana*, al quale scritto è aggiunta « una compiuta bibliografia di ciò che, da due anni a questa parte, dopo il libro del Cesareo, s'è scritto sull'argomento »; cfr. *Rassegna bibl. della lett. ital.* an. V, n. 1, p. 34). V. anche L. NATOLI, *Di alcune recenti pubblicazioni sulla*

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus et versate diu, quid ferre recusent,
Quid valeant umeri;¹

mi limito a riferire le conchiusioni del Cesareo e del Gorra, e finirò questa mia introduzione con alcune note bibliografiche intorno al *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, che costituisce la parte centrale e forse più importante del lavoro, il quale, per la gentilezza del prof. Francesco Torraca che ne ha resa possibile la stampa, e del prof. Alfredo Jeanroy che ne ha permessa la traduzione per la quale ha fatte apposite aggiunte, presento ora in italiano agli studiosi.

Il Cesareo² avverte anzi tutto che « quattro sono i tipi di poesia popolare, che ricorrono, oltre il contrasto, nella produzione della scuola siciliana: 1.° la canzone di commiato; dove il drudo, distaccandosi dalla sua donna, dà e riceve le più tenere assicurazioni d'amore; 2.° la canzone della donna innamorata; dove la donna sfoga la sua passione per un uomo, a cui non avea o non le avea corrisposto; 3.° la canzone della mal maritata, dove la donna si lagna col suo amico de' patimenti che le impone il marito; 4.° la canzone della donna abbandonata; dove ella si querela col destino che ha separato gli amanti »; e seguita³ notando che due questioni capitali ci si parano dinanzi: « 1.° Esistevano codesti temi nella poesia popolare italiana; o furono importati fra noi dal vento della letteratura d'oltr'Alpe? 2.° Se veramente esistevano, onde nacquero

scuola poetica siciliana del sec. XIII, Palermo, 1896 (cfr. *Rass. bibl. d. lett. it.* an. IV, n. 11, pp. 302-303).

¹ ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 37-39.

² *Op. cit.* p. 335.

³ *Op. cit.* p. 351.

e come si svilupparono? ». Alla prima delle due questioni risponde che i temi ricordati sopra esistevano di fatto nella poesia popolare italiana; per quanto poi riguarda la seconda questione osserva¹ che la risposta non è facile, ma che si può ritenere che « il grande continente romanzo.... dovè possedere un patrimonio comune di motivi, di temi insomma di poesia popolare....; ciascuna gente s'appigliò a quella parte, che meglio s'adattava a' suoi bisogni e a' suoi gusti, lasciando il resto ad un'altra: e quale predilesse la poesia epica narrativa quale la lirica e descrittiva: e tutte svolsero, accrebbero, variarono e mescolarono i temi preferiti; non tanto per altro, che qualche traccia dell'antico patrimonio comune non si riveli a un occhio esperto e paziente, un po' da per tutto ».

Il Gorra comincia col distinguere tutta la poesia lirica del medio evo a noi pervenuta in due grandi sezioni: la lirica *soggettiva* e la *oggettiva*: « in quella l'autore canta gli affetti o i sensi dell'animo proprio; in questa esprime sentimenti, o narra avventure, o dipinge caratteri di personaggi a lui noti od ignoti; nel primo caso abbiamo la canzone d'amore, che fu anche chiamata cortigiana o metafisica, la canzone politica e satirica; nel secondo il canto che fu detto anche drammatico o narrativo, di cui forniscono esempio le *romanze*, le *pastorelle*, le *albe* ».² Per quanto poi riguarda la lirica oggettiva dobbiamo, secondo il Gorra,³ notare due fatti cioè « che essa non è per lungo tempo mai scritta, né da alcuno raccolta, finché giunge l'età che alcuno può anche ad essa ricorrere per trasfon-

¹ *Op. cit.* p. 412.

² *Op. cit.* p. 9.

³ *Op. cit.* p. 15-16.

derla nei propri canti destinati ad esser recitati ad un pubblico »; in secondo luogo che « tale poesia può nascere in ogni tempo e in ogni luogo, presso ogni popolo, sotto qualunque plaga di cielo. Temi così semplici, versi, frasi che sono la spontanea manifestazione del più forte e del più comune degli affetti devono poter sorgere spontaneamente dovunque, se singolari vicende di tempi, e speciale natura di popoli non l'impediscono. Nessuno vorrà quindi negare la *poligenesi* dei temi e dei *motivi* lirici, né rifiutare alla Germania, alla Francia, all'Italia, alla Spagna e al Portogallo quello che vediamo, per indagini molte, esser dote dei popoli slavi ed asiatici; delle razze nere de' Polinesii e de' Malesi, dei Galla, dei Peruviani e di molte altre tribù selvagge. Ma dalla poligenesi una nuova conseguenza proviene: come sia impossibile cosa il riconoscere e stabilire dove e quando un tema lirico possa primamente spuntare ».

Quanto al *Contrasto* di Cielo d'Alcamo è nota tutta la questione agitatasi intorno a questo componimento e al suo autore: né io starò ora a ripetere il già detto. Dopo il *claudite iam rivos pueri* pronunciato da Alessandro D'Ancona nel 1872, ben 24 lavori poté il dotto professore di Pisa enumerare dal 1872 al 1882 sulla eterna questione ciullina, né i rivi si chiusero ancora: dal 1882 al 1896 altri si occuparono dell'argomento e forse passerà molto tempo prima che possiamo scrivere la parola *fine* in fondo a questo capitolo di storia della letteratura italiana.

1882. ADOLFO BARTOLI, *Crestomazia della poesia italiana del periodo delle origini*. Torino, Loescher, 1882.

1882. FRANCESCO D'OVIDIO, *D'un famoso verso del così detto Ciullo d'Alcamo*, in *N. Antol.*, an. XVII, 1882, fasc. V, 1.º marzo. Cfr. *Giorn. st.*, I, 169.

1882. SEVERINO FERRARI, *Alcuni punti controversi nel Contrasto di Ciullo d'Alcamo*, (nel periodico *La Domenica letteraria*, an. I, n.º 48, 31 dic. 1882). Cfr. *Giorn. st.*, I, 165.

1882. RODOLFO RENIER, *Una versione popolare calabrese del Contrasto di Cielo dal Camo in Preludio*, an. VI, 1882, n.º 14. Cfr. *Giorn. Stor.*, I, 172 e PITRÉ, *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, vol. I, fasc. IV, p. 616.

1884. CARLO CIPOLLA, *Una quistione paleografica*, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, vol. IV, p. 389-397.

1884. VINCENZO DI GIOVANNI, *Ciullo d'Alcamo, la difesa, gli agostari e il giuramento del Contrasto anteriori alle costituzioni del Regno del 1231*, in *Propugnatore*, XVII, 1884, par. II, p. 60-126 (Cfr. T. CASINI in *Rivista critica lett. it.*, I, n.º 5, p. 144 segg.).

1884. ADOLFO MUSSAFIA, *Ein Altneapolitanisches Regimen Sanitatis*, p. 49 sgg. (Estratto dai *Rendiconti dell' Accademia*, vol. 106, Vienna, 1884). Tratta del metro del *Contrasto*.

1884. LUIGI NATOLI, *Il Contrasto di Cielo dal Camo*. Note-relle critiche. Palermo. Giannone e Lamantia, 1884. (Estratto dal *Momento di Palermo*, Ser. II, an. II, n.º 7-8). Rec. in *Giorn. stor. della lett. ital.*, 1884, pp. 271-272.

1884. G. SALVO COZZO, *Ciullo d'Alcamo o Cielo dal Camo*, (opusc. di pp. 13 senza note tipograf.). Cfr. rec. in *Riv. crit. lett. ital.*, I, 146.

1885. VINCENZO DI GIOVANNI, *La Difesa e il diritto nuovo nelle costituzioni del Regno del 1231*, in *Propugnatore*, XVIII, 1885, par. I, pp. 218-257.

1885. VINCENZO DI GIOVANNI, *Alcuni luoghi del Contrasto di Ciullo d'Alcamo ridotti a miglior lezione e nuovamente interpretati in Propugnatore*, an. XVIII, 1885, par. II, pp. 40-67. (Cfr. *Giorn. stor.*, VI, 452).

1885. F. M. MIRABELLA, *A proposito di una notizia della condanna di un Ciullo d'Alcamo*, in *Propugnatore*, XVIII, 1885, par. II, pp. 447-449.

1885. G. SALVO COZZO nel giornale domenicale *L'Arco*, n.º 21.

1886. C. DESIMONI, *Il massa mutino del Contrasto di Cielo nel Giornale Iigustico*, an. XIII, 1886, fasc. 1-2. Cfr. *Giorn. Stor.*, VIII, 328.

1886. SEVERINO FERRARI in *Rivista critica della lett. ital.*, an. III, 1886, n.º 1.

1886. F. M. MIRABELLA, *Sul verso che precede la prima strofa*

del *Contrasto di Cielo d'Alcamo* ne' notamenti di A. Colocci, in *Propugnatore*, an. XIX, 1886, par. I, pp. 122-132.

1886. G. SALVO-COZZO, *La difesa, l'imperatore e gli agostari nel Contrasto di Ciullo d'Alcamo*, in *Propugnatore*, an. XIX, 1886, par. I, pp. 432-443.

1887. C. DESIMONI, *L'agostaro nel Contrasto di Ciullo d'Alcamo*, nel *Giornale Ligustico*, XIV, 11-12.

1887. ADOLFO GASPARY, *Storia della letteratura italiana* trad. da N. ZINGARELLI, Torino, Loescher, 1887, vol. I, pp. 64-66, 422-423. (Il primo volume dell'ediz. tedesca *Geschichte der Italienischen Literatur* fu pubblicata a Berlino dall'Oppenheim nel 1884).

1889. ALFRED JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris, Hachette, 1889, pp. 247-270.

1889. ERNESTO MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, S. Lapi, 1889.

1890. V. CRESCINI, *Ancora sulla voce massamutino del Contrasto di Cielo d'Alcamo*, nel *Giornale Ligustico*, XVII, 9-10.

1890. G. FROSINA-CANNELLA, *Sopra un recente giudizio del prof. A. D'Ancona intorno ad una lettura su Ciullo d'Alcamo nel Buonarroti*, III, 8.

1892. F. M. MIRABELLA, *Cielo d'Alcamo, ossia la questione del nome dell'autore del Contrasto « Rosa fresca aulentissima »* Alcamo, Spica, 1892. Cfr. *Giorn. Stor.*, XIX, 472.

1894. G. A. CESAREO, *La poesia siciliana sotto gli Svevi*, Catania, Giannotta, 1894, pp. 304-334.

1894. V. DI GIOVANNI, *Il nome di Ciullo d'Alcamo* (Estratto dalla *Rassegna Nazionale*, vol. 77, Firenze, 16 giugno 1894).

1894. FLAMINIO PELLEGRINI, *Codici smarriti*, Comunicazione in *Rass. bibl. d. lett. it.* an. II, n. 1, pp. 16-17.

1894. LUIGI SICILIANO VILLANUEVA, *Studi intorno alla Difesa*. Palermo, 1894.

1896. L. NATOLI, *Di alcune recenti pubblicazioni sulla scuola poetica siciliana*, in *Arch. stor. sicil.* XX, 3-4.

1896. F. SCHUPFER, *La difesa e l'asino d'Apuleio*, in *Rivista italiana per le scienze giuridiche*, XXI, 3.

I

Nella poesia lirica italiana del XIII secolo si può distinguere facilmente ciò che è originale da ciò che è imitato, poichè di originale non vi è, a nostro avviso, quasi nulla: un solo componimento, il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, presenta qualche difficoltà o può sollevare dubbi. Tuttavia, se lo studio della lirica italiana non può condurre a notevoli scoperte per ciò che riguarda la fase più antica, oggi scomparsa, della francese, vi sono alcune poesie drammatiche o oggettive (poichè qui, è sottinteso, si parla soltanto di queste e non della lirica soggettiva e metafisica), vi sono alcune poesie, dico, le quali presentano dati che possono essere raccolti con utilità dallo studioso.

Ecco l'elenco delle poesie cui alludiamo, con l'indicazione delle raccolte nelle quali si trovano a stampa:

I. MONOLOGHI.

1. ODO DELLE COLONNE: *Oi lassa innamorata* (Canzone di donna abbandonata). VALERIANI, *Poeti del primo secolo*, Firenze, 1816, I, 199; NANNUCCI, *Manuale*, 1^a ed. (1837), II, 242; 2^a ed. (1856), I, 86; CARDUCCI, *Cantilene e Ballate*, Pisa, 1871, p. 7; D'ANCONA e COMPARETTI, *Antiche rime volgari*, Bologna, 1875, I, 69; [I. ULRICH, *Altital. Lesebuch*, Halle, 1886, p. 45; MONACI, *Crestomazia*, Città di Castello, 1889, p. 75; TORRACA, *Man. d. Lett. it.*, Firenze, 1894, I³, p. 38-39].

2. ANONIMO: *S' io son di mio* (Canzone di mal maritata). D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* III, 390.

3. RINALDO D'AQUINO: *Giammai non mi conforto* (Canzone di donna abbandonata). TRUCCHI, *Poesie ital. ined.*, Prato, 1846, I, 31; NANNUCCI, *op. cit.* 2^a ed., I, 525; CARDUCCI, *op. cit.*, p. 18; [I. ULRICH, *op. cit.* 45; MONACI, *op. cit.*, p. 82; TORRACA, *op. cit.*, I³, p. 38; D'ANCONA-BACCI, *Man. lett. it.*, Firenze, 1895, I, 46-48].

II. MONOLOGHI CUI PRECEDE O È MISTA UNA PARTE NARRATIVA.

4. FEDERICO II (?). (Anonimo Vat. 3793): *Di dol mi convien cantare* (Canzone di mal maritata). VALERIANI, *op. cit.* I, 55; CARDUCCI, *op. cit.* p. 3; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 154.

5. GIACOMINO PUGLIESE: *Isplendente stella d'albore* (Canzone d'addio). VALERIANI, *op. cit.* I, 245; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 400; [MONACI, *op. cit.* p. 90].

6. GIACOMINO PUGLIESE: *La dolcie ciera piagiante* (Canzone d'addio). VALERIANI, *op. cit.* I, 247; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 396.

7. ANONIMO: *Membrando l'amoroso dispartire* (Canzone d'addio), D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 424.

III. DIALOGHI, O MEGLIO MONOLOGHI SEGUITI DA UNA RISPOSTA.

8. RUGGIERI PUGLIESE: *L'altro ier fui 'n parlamento* (Canzone di mal maritata e risposta; str. 3 + 2). TRUCCHI, *op. cit.* I, 50; CARDUCCI, *op. cit.* p. 1; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 444; [MONACI, *op. cit.* p. 97].

9. FEDERICO II: *Dolce mio drudo, e vattène* (Scena d'addio; str. 2 + 3). D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 142 [MONACI, *op. cit.* p. 72; TORRACA, *op. cit.*, I, 24].

10. COMPAGNETTO DA PRATO: *Per lo marito c'ò rio* (Canzone di mal maritata e risposta; str. 4 + 1 + 1). *Propugnatore*, III, 98; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 478; [ULRICH, *op. cit.*, 85; MONACI, *op. cit.* p. 95].

11. COMPAGNETTO DA PRATO: *L'Amor fa una donna amare* (Canzone d'amore e risposta; str. 3 + 2). *Propugnatore*, III, 110; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.*, I, 481; ULRICH, *op. cit.* 86].

IV. DIALOGHI DISTRIBUITI STROFA PER STROFA.

12. CIACCO DELL'ANGUILLAIA: *Mentr'io mi cavalcava* (Dialogo fra una madre e la figlia sul matrimonio). TRUCCHI, *op. cit.* p. 10; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* III, 194; ULRICH, *op. cit.* 84.

13. MAZZEO DI RICCO: *Lo core innamorato* (Dialogo amoroso). VALERIANI, *op. cit.* I, 323; NANNUCCI, *op. cit.*, 1^a ed., I, 174; 2^a ed., I, 126.

14. GIACOMINO PUGLIESE: *Donna di voi mi lamento* (Rimproveri scambiatisi fra amanti). VALERIANI, *op. cit.* I, 240; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 392; [TORRACA, *op. cit.* I³, p. 36-37].

15. SALADINO DA PAVIA: *Messer, lo nostro amore* (Argomento simile al precedente). NANNUCCI, *op. cit.* 1^a ed. II, 249; 2^a ed. I, 134.

16. CIACCO DELL'ANGUILLAIA: *O gemma leziosa* (Contrasto). TRUCCHI, *op. cit.* I, 69; NANNUCCI, *op. cit.* 2^a ed. I, 191; CARDUCCI, *op. cit.* p. 12. [TORRACA, *op. cit.*, I³, p. 39-40; D'ANCONA-BACCI, *op. cit.* I, 50-51].

17. CIELO D'ALCAMO: *Rosa fresca aulentissima* (Contrasto). VALERIANI, *op. cit.* I, 1; NANNUCCI, *op. cit.* 1^a ed. I, 11; 2^a ed. I, 1; *Propugnatore* IV, 104-181; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 165-377; D'ANCONA, *Studi sulla lett. it.*, Ancona, 1884, p. 241-458 [2^a ed. Treves, 1891, p. 241-458; ULRICE, *op. cit.* 46; MONACI, *op. cit.* p. 105. Il MONACI stesso nell'*Archivio paleografico italiano*, fasc. I, Roma, 1882) ha riprodotto in eliotipia tutto il *Contrasto* (tav. 8-10), altre pagine relative a tale componimento (tav. 11-14)].

18. MESSER OSMANO (o secondo Dante: *De Vulg. Elog.* I, 11, CASTRA DI FIRENZE): *Una formana o ferina: Propugnatore* III, 90; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.*, I, 484.

Che tali componimenti siano imitati molto da vicino da altri francesi analoghi è cosa che ci pare certa: basterà un breve esame della questione per restarne convinti.¹ Lasciamo la pastorella, della quale la piú antica scuola lirica italiana, la scuola sicula, non ci offre alcuna imitazione, e soltanto piú tardi, nel settentrione, ne abbiamo un primo esempio in una graziosissima ballata di Guido Cavalcanti,² che ha conservato fedel-

¹ [Per la chiarezza dell'esposizione crediamo dovere aggiungere alcuni passi tratti da altri luoghi dell'opera del Jeanroy; e col consenso dell'Autore li intercaliamo senz'altro nel testo. *N. d. T.*].

² *In un boschetto*, CARDUCCI, *Cantilene* ecc., p. 80.

mente il tema tradizionale, mà lo ha svolto con maggiore eleganza e discrezione,¹ e ricordiamo invece che questo genere si svolge da un altro piú antico, dal dialogo cioè fra un innamorato che chiede amore e una donna che lo rifiuta. Vi sono redazioni di questo tema dovunque è penetrata la poesia lirica francese, e forse anche altrove, perché esso è così semplice, che è potuto nascere spontaneamente in piú punti: non v'è nulla di piú naturale a un poeta, per quanto poco dotato di senso drammatico, del variare un canto d'amore e animarlo, facendo parlare colei alla quale è indirizzato; nulla di piú facile del prolungare la scena rappresentandoci la resistenza della bella ritrosa, e del compiere in fine questo piccolo dramma mostrando tale resistenza vinta dall'ostinazione dell'amante. L'opera piú antica di questo genere conosciuta nelle letterature romanze è il famoso *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, dove, come nelle pastorelle francesi, si tratta di una giovane (e non di una maritata) pregata d'amore da un galante, che essa prima respinge con la piú grande energia: energia fittizia per altro, perché ben presto la bella muta d'avviso; l'innamorato a ciascuna delle obbiezioni di lei trova una risposta così convincente, le sue preghiere sono così calde e insistenti che la donna finisce per cedere. Siam di fronte a una specie di gara condotta dalla donna in lungo per un raffinamento di civetteria, gara della quale ella stessa è

¹ La pastorella fu coltivata molto in Italia nel sec. xiv, e anche nel xv e nel xvi; ma quelle poesie sono nella massima parte ben diverse dalle pastorelle francesi del sec. xiii; sono andate troppo soggette ad influenze di varia natura, vi spazia troppo l'immaginazione dei loro autori, perchè sia utile insistere qui su tale argomento.

premio al desiderato vincitore. Lo scioglimento è indicato molto chiaramente. Il componimento non ha nulla di narrativo, è un dialogo distribuito strofa per strofa: e se si vorrà rileggere avendo presente alla memoria la più antica pastorella provenzale,¹ quella di

¹ Ci sia lecito riportarla per intero traendola dal BARTSCH, *Chrétomathie provençale*, IV éd., Elberfeld, 1880, p. 51-54 (ma leggendo altrimenti i v. 56 e 98).

L' autrier jost' una sebissa
trobei pastora mestissa,
de joi e de sen massissa,
e fon filha de villana,
cap' e gonel' o pelissa
vest e camiza treslissa,
sotlars e caussas de lana.
Ves leis vinc per la planissa:
toza, fi m'eu, res faitissa,
dol ai gran del ven queus fissa.
« Senher », so dis la vilana,
« merce Deu e ma noirissa,
pauc m' o pretz sil vens m' erissa,
qu' alegreta sui e sana ».
Toza, fi m' eu, cauza pia,
destoutz me sui de la via,
per far a vos companhia;
quar aitals toza vilana
no pot ses parelh paria
pastorgar tanta bestia
en aital loc tan soldana.
« Don' », fez ela, « qui quem sia,
ben conosc sen o folia;
la vostra parelharia,
senher », so dis la vilana,
« lai on se tanh si s' estia,
que tals la cuj' en bailia
tener, non a mas l' ufana ».
Toza de gentil afaire,
cavaliers fon vostre paire
queus engenret en la maire,
car es corteza vilana;
c' on plus vos gart m' es belaire,
e per vostre joi m' esclaire,
si fossetz un pauc humana.
« Don, tot mon linh e mon aire
vei revertir e retraire
al vezoig et a l' araire,
senher », so ditz la vilana :

Marcabrun, la quale ha anch'essa una forma quasi esclusivamente drammatica, riducendosi la parte narrativa a sette versi, si resterà sorpresi dell'analogia che presentano queste due poesie, non solamente per la situazione che dipingono, ma anche per il tono e l'andamento del dialogo. Il *Contrasto* di Cielo, non è, come si è spesso ripetuto, opera isolata, ma l'esemplare che maggiormente colpisce ed è più conosciuto di un genere fiorito in Italia e del quale si riscontrano le tracce in Francia e altrove. La volgarità dei sentimenti, la rozzezza espressiva e immaginosa del linguaggio, la spigliatezza grossolana e sarcastica dell'autore ci indurrebbero a credere che qui si trattasse di una produzione interamente popolare; per altro le redazioni di questo tema cortigiane in parte o per intero abbondano: il fiorentino Ciaccio dell'Anguillaia ci ha

« mas tals se fai cavalgaire
qu' atrestal deuria faire
los sels jorns de la setmana ».

Toza, fi m'eu, gentils fada
vos adastret, quan fos nada,
d' una beutat esmerada
sobre tot' altra vilana :
e seriaus ben doblada
sim vezi' una vegada
sobeiras e vos sotrana.

« Senher, tan m'avetz lauzada,
que tota 'n sui enojada.
pos en pretz m'avetz levada,
senher, » so dis la vilana,
« per so n' auretz per soudada
al partir « bada, fol, bada »
e la muz'a meliana ».

Toza, fel cor e salvatge
adomesg' om per uzatge.
ben conose al trespasatge
qu' ab aital toza vilana
pot hom far ric companhatge
ab amistat de coratge,
quan l' us l' autre non engana.

« Don, hom coitatz de folatge
jur' e pliu e promet gatge.

lasciato anch'egli un *contrasto* molto vicino al precedente, se non per l'intonazione, benché vi sia ancora qualche cosa di semplice e di ingenuo, almeno per il soggetto e l'andamento del dialogo:

AMANTE

O gemma leziosa,
Adorna villanella,
Che se' piú virtudiosa
Che non se ne favella,
Per la virtude ch'hai
Per grazia del Signore,
Aiutami, che sai
Che son tuo servo, amore.

MADONNA

Assai son gemme in terra,
Ed in fiume ed in mare,
Ch' hanno virtude in guerra,

sim fariatz homenatge,
senher », so ditz la vilana ;
« mas ges per un pauc d'intratge
no volh mon despiuzelatge
camjar per nom de putana ».

Toza, tota creatura
revertis a sa natura.
parelhar parelhadura,
devem eu e vos, vilana,
a l'abric long la pastura :
que melhs n'estaretz segura
per far la cauza doussana.
« Don, oc: mas segon dreitura
cerca fols sa folatura,
cortes corteiz' aventura,
el vilas ab sa vilana.
en mans locs fai sens fraitura
don hom non garda mezura,
so ditz la gens anciana. »

Toza, de vostra figura
non vi altra plus tafura
ni de son cor plus trefana.
« Don, lo caveces vos ahura,
que tals bad' en la peinture
qu'autre n'espera la mana ».

E fanno altrui allegrare.
Amico, io non son dessa
Di quelle tre nessuna:
Altrove va per essa,
E cerca altra persona.

AMANTE

Madonna, troppo è grave
La vostra rispensione:
Ché io non aggio nave,
Né non son marangone
Ch'io sappia andar cercando
Colà ove mi dite.
Per voi perisco amando,
Se non mi soccorrite.

MADONNA

Se perir tu dovessi
Per questo cercamento,
Non crederia che avessi
In te innamoramento.
Ma stu credi morire,
Innanzi ch'esca l'anno
Per te fo messe dire,
Come altre donne fanno....

Questa forma del contrasto, quale la troviamo in Italia, quale è esistita in Germania (con questa differenza soltanto, che le donne messe in scena dai poeti tedeschi sono più tosto civettuole che innamorate, non volendo d'un tratto né esaudire i voti dei loro adoratori, né toglier loro ogni speranza) quale la troviamo nel Portogallo; questa forma, dico, possiamo a nostro avviso considerare come una varietà di un genere più ampio, che deve essere stato coltivato in tutte quante le poesie amorose, il dialogo cioè fra amanti. Come facilmente si può immaginare, poteva essere svariaticissimo: in esso trovavano posto confessioni, giuramenti, lamen-

ti, rimproveri, maledizioni; e di fatto non v'è quasi sentimento che non sia stato espresso in poesie di questo genere, che vanno dal duetto amoroso teneramente sospirato alle discussioni più vive e violente. Sarebbe inutile e fors'anche noioso il riportare gli esempi di tutte queste variazioni; ci contenteremo di indicarne sommariamente alcune che s'incontrano nella lirica italiana, ove, ora si tratta di un semplice scambio di proteste amorose, come in Mazzeo di Ricco,¹ ora di lamenti più o meno ragionevoli, o di riconciliazioni più o meno previste, come in Giacomino Pugliese² e Saladino di Pavia.³

Ancora: sappiamo che nelle canzoni drammatiche la parte della donna è generalmente preponderante, anche nell'alba, la quale, come è noto, è formata dalla riunione di due elementi: il canto di colui che veglia e la scena di separazione degli amanti al mattino.⁴ Almeno per un momento si potrebbe essere indotti a credere che quest'ultima parte non sia se non una varietà dei dialoghi amorosi, ai quali abbiamo accennato or ora, e non è davvero fuori del naturale che gli amanti prima di lasciarsi si scambino, in un dialogo pieno di passione, i loro sentimenti di dispiacere per il mattino già vicino e di speranza di rivedersi e stare ancora insieme. Senza dubbio da queste consi-

¹ *Lo core innamorato*, NANNUCCI, *Manuale*, II ed., I, p. 126.

² *Donna di voi*, D'ANCONA e COMPARETTI, *Ant. rime volg.*, p. 392.

³ *Messer lo vostro amore*, NANNUCCI, *op. cit.*, II ed., I, p. 134.

⁴ Su questo genere vedi ora G. PARIS, *Les Origines de la poésie lyrique* (estratto dal *Journal des Savants*, 1891-2) p. 34, e G. SCHLAEGER, *Studien über das Tagelied*, Iena, 1895 (cfr. *Romania* XXIV, 287).

derazioni il Roemer¹ è stato indotto a ritenere il dialogo indispensabile all'alba; ma le forme più semplici del genere, le quali troviamo fuori della Francia, come nell'Italia e nel Portogallo, mostrano che il dialogo vi è talmente naturale che si è imposto molto per tempo — di fatto si trova in quasi tutti gli esempi francesi e tedeschi — e d'altra parte che le forme più arcaiche sembra non siano consistite se non in un monologo pronunciato dalla donna. Questa supposizione ci è permessa da un certo numero di poesie italiane, che sono già una specie d'alba vagamente abbozzata: sono, è vero, canzoni d'amore, ma canzoni nelle quali l'amante ricorda alla sua donna l'ultimo loro incontro e le parole di lei al momento del distacco; il monologo della donna se non costituisce tutta quanta la poesia, ne forma il nocciolo; è pieno di ardore e di colorito, come è sbiadita e fredda la risposta dell'amante: dice la donna in una canzone di Giacomino Pugliese:

Se vai, meo sire, e fai dimoranza,
ve ch'io m'arendo e faccio altra vita.
giamai non entro in gioco né in danza
ma sto rinchiusa più che romita;²

e così altrove.³ Quanto alle circostanze in cui si svolge la scena, il contesto non lascia dubbio in proposito: si tratta certamente come nell'alba di una separazione al mattino:

Membrando ch'ei te, bella, a lo mio brazo,
quando sciendesti a me in diporto
per la finestra de lo palazzo.⁴

¹ ROEMER, *Die volkstümlichen Dichtungsarten in der altprovenzal. Lyrik*. Marburg, 1884 (*Ausgaben und Abhandlungen*, n. 26).

² *Isplendiente*, MONACI, *Crest.*, pag. 90.

³ GIACOMINO PUGLIESE: *La dolcie*, D'ANCONA e COMPARETTI, I. 396.

⁴ *Isplendiente*, MONACI, *loc. cit.*

Si vede che gli amanti non si sono trovati in una camera, ma all'aria aperta, sotto qualche pergolato, come in Dietmar di Aist e in un' alba provenzale anonima.¹

In Italia, poi, oltre l'alba abbiamo anche un altro genere opposto al precedente, cioè le canzoni d'amore che l'amante va a cantare la sera sotto le finestre di colei che ama, pregandola di aprirgli la porta o di concedergli almeno una parola o uno sguardo;² ma anche in queste canzoni la innamorata ha sempre gran parte, così che possiamo concludere che nell'antica lirica romanza la canzone di donna teneva un posto preponderante.³ Fra queste la più frequente è la canzone della mal maritata: in Francia si trova solo incastrata convenzionalmente in altre poesie, ma è facile farnela uscire. Le redazioni italiane che ne abbiamo non ci fanno conoscere nulla di nuovo: in Italia come in Francia le interessanti vittime, che questa canzone ci presenta, hanno sentimenti più tosto vivi che delicati; non sono di quegli spiriti complessi pei quali è necessaria una psicologia complicata per svilupparne le ripiegature: queste donne non fanno che un voto, e non lo dissimulano; che muoia il loro marito, che è sempre *il peggiore che sia mai stato*, per darsi tutte ai loro amanti:

¹ *En un vergier, sotz folha d'albespi*, BARTSCH, *Chrest.* 101.

² L'antica poesia francese non ci fornisce esempi di questo genere, ma è certamente esistito anche in Francia.

³ Cfr. G. PARIS, *Les Origines*, p. 47. [In questo conviene anche il prof. E. GORRA, *Delle origini della poesia lirica del medio evo*, Torino, 1895, il quale a p. 32 scrive: « A me sembra, che nello stato presente delle ricerche, non si possa con ragione negare che molta parte della poesia erotica *oggettiva* del medio evo risalga con le sue più remote origini al canto di donna ». *N. d. T.*].

E guana lo veggio morto ¹

Del peggior che sia già mai
Vengiam'. Il vedess'io morto
Con pen'e dolori assai!
Poi ne saria a buon porto.
Che io ne saria gaudente
A tutto lo mio vivente:
Piangerialo in fra la gente
E batteriami a mano;
Poi diria 'n fra la mia mente
Lodo dio sovrano. ²

A loro discolpa bisogna dire che questi mariti non sono davvero amabili. Conformemente al tipo classico del *geloso* della poesia francese, rinchiudono le loro donne e le battono sempre :

Incontanente son battuta... ³
.... A forza m'aviene
Ch'io m'apiatti od asconda
Ca si distretto mi tene
Quel cui Cristo confonda. ⁴

Essi le fanno spiare da brutte vecchie, che si vendicano di non poter più amare col disturbare l'amore degli altri :

Drudo mio a te mi richiamo
D'una vecchia c'ò a vicina,
Ch'ella s'è accorta ch'io t'amo,
Del suo mal dir no rifina;
Co' molto adiroso talento
M'ave di te gastigata. ⁵

¹ RUGGIERI PUGLIESE, *L'altro ier*, v. 17 [*Uguanno il vedess'io* nell'ediz. del D'Ancona e del Comparetti. L'attribuzione a R. Pugliese è affatto arbitraria. *N. d. D.*].

² FEDERICO II, *Di dol*, v. 33 sgg.

³ FEDERICO II, *Di dol*, v. 33.

⁴ G. PUGLIESE, *Donna di voi*, v. 46.

⁵ C. DA PRATO, *Per lo marito*, v. 28. Cfr. BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870, I, 39.

È sottinteso che tutte queste precauzioni sono vane: le nostre innamorate si incaricano di provare ai loro mariti non solo che

Le soins déflants, les verroux et les grilles
Ne font pas la vertu des femmes ni des filles,

ma dicono loro sul viso:

Gieloso, battuta m'ài,
Piaceti di darmi dolgia,
Ma quanto più mal mi fai
Tanto il mi metti più 'n volgia.¹

Esse non pensavano certamente ad amare, ma poiché è loro rimproverato di fare tal cosa, giustificheranno il rimprovero:

Di tal uom m'acagionasti
C' amanza non avea intra nui,
Ma da che lo mi ricordasti,
L' amor mi prese di lui:
Lo tuo danagio pensasti.²

Quanto all'amante, egli gode di tutti i vantaggi del contrasto; egli è l'oggetto di un culto entusiastico, è *un Dio in terra*.³ Qui non v'è alcuna riserva, nessun pudore nell'espressione. Gli autori di canzoni cortigiane si lamentano qualche volta che le loro amanti facciano le ritrose e si concedano difficilmente; in queste poesie invece le parti sono scambiate: la passione infuocata,

¹ Cfr. n.º 810 (pubb. dal JEANROY, *Origines*, p. 496):

Quant plus me bat et destraint li jalous,
Tant ai je miex en amor ma pensée.

² *Per lo marito*, v. 10. Cfr. WECKERLIN, *L' ancienne chanson* p. 81:

Mon mari me bat, la la; - J' en suis bien fâchée,
Mais plus il me battera! - Je feray toujours cela.

³ « Che tu se' in terra il mi' dio ». (*L' altro ier*, v. 7).

irresistibile è tutta da parte delle donne: quando non si gettano fra le braccia di colui che amano, si trascinano ai suoi piedi; egli è il loro signore, esse sono ai suoi ordini¹ e gli chiedono grazia:

Merzé, non mi dar travaglia.²

Merzé ti chero, or m' aiuta.³

Quantunque questa imitazione di componimenti francesi affini sia cosa evidente, pure crediamo opportuno di insistere un poco su tale argomento, perché in una recente opera accolta favorevolmente dal pubblico, e le conclusioni della quale sono accettate, da molti si rivendicano, come proprietà assoluta dell'Italia, queste poesie, nelle quali, sostiene recisamente il Bartoli,⁴ bisogna riconoscere la manifestazione di una poesia popolare italiana.⁵ Per altro, comprendendo senza dubbio che qui tale parola è molto impropria, egli cerca spiegarla in questa maniera: « Per poesia popolare noi non intendiamo già quella poesia che uscì veramente dalla fantasia e dal cuore del popolo, nell'ardente espansione della sua giovinezza; quella poesia vissuta e cantata, e non raccolta che più tardi in scrittura, a frammenti ed a brani:

¹ « Al tuo dimino » (*Donna di voi*, v. 68); « meo sire » (*Dolze mio*, v. 2; *Oi lassa*, v. 41; *Donna di voi*, v. 10; *L'amor fa*, v. 54).

² C. DA PRATO, *L'amor fa*, v. 54.

³ *L'altro ier*, v. 6.

⁴ *Storia della lett. ital.* vol. II, Firenze, Sansoni 1879, pag. 111-115.

⁵ Il d'ANCONA (*La poesia popolare ital.* Livorno, 1878, p. 29 n. 3) che fa derivare queste poesie da un fonte *indigeno e popolare* (cfr. *Studi citati* p. 274) sembra condividere presso a poco l'opinione del Bartoli: lo stesso dicasi del Borgognoni, *Propugnatore* xx. 32.

quella poesia che, più specialmente in certe fasi della storia dello spirito umano, è ispirata direttamente al popolo o dalla natura o dai grandi avvenimenti storici. Questa poesia sfugge in gran parte alle indagini critiche, perché i momenti più favorevoli alla sua produzione sono quelli che chiamerei incoscienti.... Accanto ad essa però, o, meglio diciamo, dopo di essa, può sorgere un altro genere di poesia popolare: anche questa derivante dalle schiette sorgenti del popolo, ma che non è più l'espressione irresistibile di sentimenti ispirati o dai solenni spettacoli della natura o dalle grandi vicende della storia, che non è più la parola di tutto un popolo che si fonde nell'inno poetico cantato in India ed in Grecia;..... ma che invece, fiore più umile e più modesto, cresce sotto tutti i climi, in tutte le stagioni, e non sdegna lasciarsi cogliere dalle mani amorose che lo vogliono cercare. È questa la poesia che i casi reali della vita, che il sentimento, che ogni genere di passioni ispirano al popolo, e più particolarmente al popolo che vive lontano dalle città, e nel quale perdurano di più quelle condizioni psicologiche che sono meglio favorevoli a sentire poeticamente la vita »; che è quanto dire, più brevemente, quelle che ora si raccolgono dalle labbra dei contadini di tutti i paesi. Ma qui non si tratta di tale poesia: « sibbene di quell'altra poesia popolare che sta con questa in intime relazioni, che ne è quasi una ripetizione, ma meno spontanea, meno primitiva, perché è già passata dalla voce alla scrittura, perché ha già sofferto una qualsiasi elaborazione letteraria; perché, conservandosi sempre popolare nel concetto e nella forma, si è però in qualche modo staccata dalle sue democratiche e vergini sorelle, e si affaccia con un principio di orgoglio aristocratico sulla soglia del-

l'arte ».¹ Per dirla in poche parole, queste poesie sono state scritte da poeti che già sapevano di lettere, i quali hanno imitato dal popolo il concetto e la forma, e quindi dal popolo e dal popolo italiano viene « questo canto che non sa nulla delle idee cavalleresche, che non *chiede mercé* ai fantasmi femminili delle sale feudali, che non si contorce nei faticosi giri di frasi imparate nei repertori della rettorica provenzale, *che insomma è cosa tutta nostra, originale, spontanea, uscita dalle viscere del popolo italiano, e perciò principio vero dell'arte italiana* », ² e il Bartoli senza dubbio per questa ragione gli consacra uno studio così lungo ed entusiastico.

Desta invero grande meraviglia il vedere che un critico, il quale ha dovuto certamente scorrere il volume del Bartsch contenente le *Romanze e Pastorelle* francesi, ³ possa intorno a componimenti che somigliano tanto a queste, avere l'opinione ricordata: ci conviene quindi esaminare gli argomenti recati dal

¹ Più brevemente, e forse meglio, aveva scritto il BARTOLI, citando l'opinione del Carducci, in un altro suo lavoro (*I primi due secoli della letteratura italiana*, Milano, Vallardi, p. 127): « Parlando noi qui di poesia popolare, non intendiamo già quella che uscì veramente dalla ispirazione e dal cuore del popolo, nella prima e ardente espansione della sua giovinezza. Di quella noi possiamo oggi raccogliere l'eco, non altro. La poesia popolare di cui parliamo deriva da quella prima sorgente, ma è già qualche cosa di meno spontaneo, di meno primitivo, di meno popolare, nello stretto significato della parola: c'entra già un principio d'arte, la quale però si svolge *in un giro d'idee e di sentimenti derivati o ispirati dalla natura paesana e dalla vita reale* ». CARDUCCI, *Angelo Poliziano*, p. CXXI).

² BARTOLI, *loc. cit.* p. 111-114.

³ K. BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870.

Bartoli per sostenere una tesi a nostro avviso insostenibile.¹

Anzi tutto osserviamo che tali argomenti sono molto soggettivi: di essi primo è il carattere letterario di queste poesie così diverse da quelle della scuola « siculo-provenzale ». Il Bartoli si diffonde in pagine eloquenti sulla loro freschezza e i loro accenti pieni di passione: parlando di una di queste canzoni (*Oi lassa innamorata*) egli dice: « Contenuto e forma si corrispondono perfettamente. Alla semplicità dell'uno corrisponde quella dell'altra: si piange un dolore dell'anima, uno dei dolori più frequenti e più veri, con parole quasi irreflesse, che piovono dalle labbra, come le lacrime dagli occhi, senza rendersi conto di sé stesse. Non c'è né affettazione, né (quello che è più) esagerazione di sorta. È il cuore che parla la sua lingua.

¹ La nostra opinione è già stata sostenuta un dodici anni fa dal compianto Caix in un articolo (*Nuova Antologia*, nov. 1875, p. 476-522; cfr. *Riv. filol. rom.* II, 177-191) che la critica, quasi unanimemente, giudicò paradossale o eccessivo, e che a noi invece sembra molto vicino al vero. È stata resa interamente giustizia all'ingegno dell'autore; ma - il che sarebbe tornato di certo più gradito a quell'anima gentile - non è stato tenuto conto né di osservazioni molto sottili che egli ha fatte, né di constatazioni di fatti che pure erano inattaccabili. Quando leggemmo tale articolo, fummo ben contenti di non essere più soli nella nostra opinione [si ricordi quanto ho detto nell'introduzione, che cioè l'opera del Jeanroy fu stampata nel 1889], cosa per la modestia sempre un po' penosa, e d'altra parte fu per noi un contrattempo il vedere espresse così esattamente idee che sono quasi interamente le nostre. Noi non saremmo ritornati su tale argomento se le obiezioni sollevate da questo lavoro non avessero ravvivata la questione: il numero dei contraddittori del Caix ci prova almeno che facendo quanto abbiamo impresso, non andiamo incontro al pericolo di dimostrare l'evidenza.

Ai poeti della scuola cortigiana questa semplicità farebbe orrore. Il poeta popolare l'ha trovata dentro di sé, nella natura, e l'ha resa senza pretensione di fare una cosa artistica; senza punto pensare (come potremmo pensar noi) alle teoriche del verismo: l'ha resa così per istinto. Egli imita un suono che ha udito.... »¹ e, dopo aver citato i versi:

Ne 'n cielo ned in terra
Non mi pare ch'io sia,²

aggiunge: « Quello smarrimento dell'anima che è prodotto dall'intenso dolore; quel naufragare dell'intelletto nei gorghi tempestosi dei disperati affetti, che noi moderni conosciamo anche troppo, è adombrato qui, in questi due versi. Come è accennato fugacemente un sentimento di ribellione, un fremito di sdegno contro gli entusiasmi religiosi del medioevo in questi altri versi:

La croce salva la gente
E me fa disviare!....

Avvertite quei due versi che chiudono la strofa:

Oimé, lassa, tapina,
Ch'io ardo e 'ncendo tutta,

quasi un pentimento, quasi un ripiegarsi dell'anima che si rimprovera la voce sfuggita, quasi espressione plastica di chi portando le mani nelle chiome, e sentendo il febbrile ardore della fronte, paventa il vicino delirio, la vicina pazzia ».³

¹ *Loc. cit.* p. 117-118.

² *Giammai non mi conforto.*

³ *Loc. cit.* p. 119-120. [La stessa opinione fu più recentemente sostenuta dal CESAREO (*La poesia siciliana sotto gli Svevi*, Catania, 1894): valgano contro di lui gli argomenti qui esposti. Su questo libro, v. una recensione del Jeanroy nella *Romania*, XXIV, 465. *N. d. T.*].

Questa è senza dubbio una calda analisi e una viva impressione delle bellezze letterarie; e appunto per trasmetterla inalterata ai lettori abbiamo riportato alcuni passi del libro del Bartoli: ma hanno essi del pari grande forza dimostrativa? Riconosciamo volentieri che in queste poesie vi sono bei movimenti, v'è sentimento, v'è una grande semplicità di stile; ci compiaciamo di salutare in questi oscuri rimatori il risvegliarsi del sentimento estetico, stato sempre così vivo in Italia; ma non resta men vero che essi lavoravano su luoghi comuni, su temi presi a prestito. Nel trattarli si è destata la loro emozione e v'han messo il loro sentimento: lo concediamo; ma essi non hanno immaginato i loro personaggi, non le situazioni in cui li hanno posti, non il linguaggio che loro attribuiscono: certamente non debbono molto alla rettorica delle canzoni cortigiane, sì bene a quella del genere che trattavano, il quale, come tutti i generi letterari nel medio evo, aveva la sua, come aveva i suoi procedimenti, i suoi luoghi comuni, le sue tradizioni. Ci vuole ardiremento per affermare che un autore non ha voluto fare opera d'arte (la più grossolana improvvisazione di un contadino non è per lui opera d'arte?), che la tal frase è irriflessa, le tali altre parole *son piovute dalle labbra come le lacrime dagli occhi*, che questo vien dal cuore, quest'altro dalla testa! Vi sono, è vero, periodi di tempo nei quali tutto ciò che vien dal cuore passa per la testa e vi si sfigura, e in compenso vi sono poeti che cavano dalla testa cose delle quali si farebbe volentieri onore al loro cuore: ma, specialmente nel tempo di cui ci occupiamo, nel quale la personalità del poeta così facilmente scompare, bisogna tenere un gran conto delle abitudini e dello stile propri a ciascun genere: agli stessi poeti cortigiani non era impossibile essere

naturali e semplici in quei componimenti che consentivano la semplicità e la naturalezza, e quando queste qualità erano fornite dai modelli dai quali prendevano. Abbiamo noi il diritto di congetturare che i poveri *trover*i francesi non potessero essere se non noiosi e pedanti, perché lo sono spesso? Non potevano essi mutare intonazione? Dobbiamo credere che non fossero capaci di esprimere se non sentimenti lambiccati e convenzionali, perché hanno avuto la sfortuna di farlo una volta? Non siamo tanto severi: giungiamo fino a supporre che potessero avere due corde alla loro « ghironda » per quanto primitiva ella fosse. In Francia vediamo lo stesso autore passare bruscamente dalle pudiche smancerie della canzone alle ciniche oscenità della pastorella: i poeti italiani erano egualmente eclettici; di fatto questi componimenti, detti popolari, sono senza eccezione attribuiti a poeti cortigiani dai manoscritti, che noi non abbiamo alcuna ragione di tenere come sospetti in questa più tosto che in altra parte, e la testimonianza dei quali il Bartoli è continuamente costretto a mettere in dubbio. « Abbiamo una canzone, egli scrive,¹ che fu già attribuita a Ruggieri Pugliese (*L'altro ier*), ma che è molto da dubitare che appartenga a questo poeta della scuola cortigiana: chi paragoni questa poesia con quella *Umile sono e orgoglioso*,² che nel Vaticano è attribuita a *Rugieri Apugliese*, si accorgerà facilmente che uno solo non può essere l'autore dei due componimenti ». Un'altra canzone (*Di dol*) è stata attribuita a Federico II, ma in-

¹ *Loc. cit.* p. 115 e nota.

² Secondo una congettura del TORRACA (*Nuova Antol.* 15 nov. 1894, p. 249) questa poesia non apparterebbe a Ruggieri, bensì a Giacomo Pugliese.

vece è « *senza alcun dubbio* di qualche poeta di questo gruppo che si avvicina alla maniera popolare ». ¹ Un'altra, che i manoscritti attribuiscono a Giacomino Pugliese (*Donna di voi*), potrebbe esser posta nella medesima classe, e forse può dirsi lo stesso del dialogo d'amore attribuito a re Federico. ² Bisogna confessare che queste sono più tosto impressioni personali che argomenti seri.

Chiunque vorrà confrontare questi testi con quelli che stimiamo loro modelli, non potrà, a nostro avviso, avere più alcun dubbio in proposito: negli uni e negli altri sono gli stessi i sentimenti, le forme, i termini e i ritmi: non insisteremmo nemmeno su tale confronto se qua e là non ci dovesse far saltar fuori alcune particolarità notevoli. Sono noti i temi che servono di fondo a queste poesie: quello della mal maritata, ed è provato che nella lirica italiana non è trattato in una maniera originale: ³ quello della donna abbandonata, nel quale per altro si riscontra un tratto arcaico; cioè nella poesia francese del XIII secolo la donna è ordinariamente abbandonata dall'amante scoraggiato dai rigori di lei, e in ciò dobbiamo riconoscere una traccia del convenzionalismo cortigiano che aveva messo di moda l'insensibilità nella donna; mentre in Italia troviamo questo stesso tema nella sua semplicità originale e senza svolgimento di sorta, in quella forma elementare in cui riapparirà poi nelle canzoni francesi del XV e XVI secolo: ⁴ da ultimo il tema della separa-

¹ BARTOLI, *loc. cit.*

² *Loc. cit.* p. 123.

³ [Confronta quanto s'è detto addietro. *N. d. T.*].

⁴
 Oi llassa, tapinella,
 come l'amore m' à prisa !
 che lo suo amore m' apella,

zione degli amanti.¹ Questo è andato soggetto a numerose trasformazioni, una delle quali è l'alba. Qui afferriamo, per così dire, il momento in cui l'alba si sviluppa da una forma meno determinata; di fatto in

quello che m' à conquisa;
la sua persona bella
tolta m' à gioco e risa.
Ed ami messa im pene
ed in tormenti forte;
mai non credo avere bene
se non n' accorre morte;
aspetola che vene,
tragami d' este sorte.

Lassa! che mi diciea
quando m' avea in cielata:
« di te, oi vita mea,
mi tengno più pagata
ca ss' io avesse in ballia
lo monddo a sengnorata ».
Ed or m' à a disdegnanza
e fami scanoscenza;
par ch' agia d' altr' amanza.
o dio, chi lo m' intenza?

Va, canzonetta fina,
al buono avventuroso;
ferito a la corina
sel truovi disdengnoso;
nol ferire di rapina,
che sia troppo gravoso;
Ma ferii a chi l tene,
aucidela sen fallo.
poi saccio c' a me vene
lo viso del cristallo,
e' sarò fuori di pene
ed avrò alegreza e gallo.

(*Oi lassa*, MONACI, *Crest.*, p. 75-76).

Quanta semplicità e gentilezza! Un dialogo di Saladino di Pavia (*Messer, lo nostro amore*, NANNUCCI, *Manuale*, ed. II, I, p. 249) tratta presso a poco lo stesso soggetto, ma, come in molte poesie francesi, la donna è abbandonata dall'amante, perché questi si è stancato di aspettare una ricompensa da troppo tempo promessa.

¹ Non è da dimenticare il tema della figlia che chiede marito alla madre: il testo più antico è del poeta fiorentino Ciaccio

qualcuna di queste poesie, come si vede chiaramente, si tratta di una separazione al mattino, ma senza nessuno di quei particolari, che sono peculiari all'alba: d'altra parte, invece, in alcuni testi abbiamo una variazione molto cortigiana e moderna dello stesso genere, quando cioè il pretesto della separazione è dato dalla partenza dell'amante per la Terra Santa. Allora in Italia come in Francia ascoltiamo i lamenti della donna che sospira il ritorno di colui che ama, e la

dell'Anguillaia (*Mentr' io mi cavalcava*), ove son messe alle prese la figlia che protesta contro gli indugi imposti alla sua impazienza (*Questo patto non fina — Ed io tutt' ardo e incendio*), e la madre che la richiama al rispetto delle convenienze e cerca di persuaderla ad aspettare ancora. [Un altro dialogo tra una figlia che vuol marito e la madre che non glielo vuol dare è stato trovato in un libro notarile del 1282 (vedi la bibliografia delle diverse redazioni di questo tema in: *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. IV, p. 20, n. 2)]. Ritroviamo questo stesso tema in fiore a Firenze verso la metà del xiv secolo: alla fine della Vª giornata del *Decamerone*, Dioneo pregato di cantare, intona un certo numero di canzoni il primo verso delle quali è sufficiente ad allarmare il pudore dell'assemblea che pure era molto poco scrupolosa; una delle più celebri è la canzone del *Nicchio* della quale sono state trovate parecchie redazioni (due dal CARDUCCI, *Cantilene*, p. 61-64, tre dall'ALVISI, *Canzonette antiche*, 13-18). — Una redazione fiorentina presso a poco contemporanea, della quale il Magliabechi aveva citato i primi quattro versi (ritrovata dal CARDUCCI, *Cantilene*, p. 336: *Madre che pensi tu fare?*) è più onesta: una giovane si lamenta soltanto di veder maritate parecchie sue compagne più piccole di lei un braccio, e dice che preferirebbe un amante pur che sia, anche povero, a tutte le belle promesse che le fanno sempre. — La voga di questo soggetto non era finita al principio del xv secolo; vi sono parecchie poesie analoghe, ma eccessivamente licenziose, in un manoscritto proveniente dalla Toscana o dalle Marche tra il 1400 e il 1420 (Ms. Marucelliano, C. 155) e pubblicato dal FERRARI, *Biblioteca di letteratura popolare*, Firenze, 1882, pag. 335 sgg.

canzone di Rinaldo d'Aquino (*Giammai non mi*) sembra in alcuni passi fatta a imitazione di quelle di Marcabrun e di Guiot di Dijon che trattano lo stesso argomento:

Dieus, quant cricront outrée,
sire, aidiés au pelerin
por cui sui espoentée,
car felon sont Sarrazin. (Raynaud, n. ° 21)

Jhesus, dis ela, reis del mon,
per vos mi creis ma grans dolors,
quar vostra anta mi confon.

Ab vos s'en vai lo meus amics
lo bels el gens el pros el rics:
sai m'en reman lo grans destries
lo deziriers soven el plors.

Ai! mala fos reis Lozoics
que fai los mans e los prezics
per quel dols m'es el cor intratz.¹

Oi alta potestate
temuta e dottata,
il dolze mio amore
ti sia raccomandata. (v. 1-24)

La croce salva la gente,
e me fa disviare;
la croce mi fa dolente
né mi val Deo pregare. (v. 5-28)

Vassene 'n altra contrata
e no 'l mi manda a dire;
ed io rimango ingannata;
tanti son li sospire
che mi fanno gran guerra. (v. 9-14)

¹ MARCABRUN. V. BARTSCH, *Chrét. provenç.* 4^a ed. Elberfeld, 1880 p. 51.

Lo 'mperador con pace
tutto il mondo mantene,
ed a me guerra face,
m'ha tolta la mia spene.

(v. 3-36) ¹

È curioso il vedere lo stesso soggetto trattato in una regione d'Italia ben diversa, ma in una maniera molto somigliante: in carte notarili con la data del 1277 è stato ritrovato un componimento a rime baciato, ² nella prima parte del quale sono i lamenti di una sposa che ha il marito lontano per la crociata. ³

Tutti questi temi sembrano più tosto imitati che originali; di fatto non sono svolti a parte, ma introdotti artificialmente in componimenti che non li comportano: queste scene d'addio che in origine costituivano evidentemente brani distinti, sono intercalati nelle canzoni d'amore usuali, quando il poeta immagina di richiamare all'improvviso in mente alla sua donna il

¹ Il Trucchi senza alcuna verosimiglianza riferiva questa poesia alla crociata del 1188; il Carducci la porrebbe più volentieri nel 1228: la fedeltà al motivo francese sembra provare che in essa non vi è se non un'imitazione puramente letteraria, senza alcun fondamento storico.

² CARDUCCI, *Cantilene, ballate e strambotti*, Pisa 1871, p. 22; testo veneto.

³ È fuor di dubbio che l'autore di questo frammento conosceva la poesia narrativa francese, della quale imita costantemente lo stile:

- | | |
|--|----------------|
| El no me par k'el sia luitano;
tanto m'è el so amer prusimano. | (vv. 17-18). |
| Se non com' se poes plaxere
et el a lel et ela a lui. | (vv. 62-63). |
| el volse zò k'ela volea,
et ela zò k' a lui plasea. | (vv. 69-70). |
| sta contento en lo guardare;
altro no i aolsa demandare. | (vv. 91-92). |
| tutora sta col cavo enclino;
mercé no quere; mal sta muto. | (vv. 106-107). |

[Cfr. LOVARINI, *Il lam. d. sposa padov.* nel *Propugn.*, 1888. N. d. D.].

momento della separazione e i teneri discorsi che essa gli ha tenuti; oppure parecchi di questi temi, come acutamente osserva il Caix,¹ per una « contaminazione bizzarra sono ravvicinati e intrecciati in uno stesso componimento »; così, ad esempio, troviamo che l'amante del crociato, della quale abbiamo parlato or ora, « è battuta e tenuta prigioniera » dall'amico: nulla giustifica tal fatto e non se ne può dare altra spiegazione se non che il poeta avesse presente alla memoria una canzone di mal maritata in cui questo particolare è naturalissimo; e in vero qui si tratta soltanto di reminiscenze letterarie, delle quali si è fatto un uso più o meno appropriato.

Medesimamente eguale è lo spirito che anima tutte queste opere in Italia e in Francia: mentre le amanti si profondono nelle più ardenti proteste, l'amante resta calmo e parla il linguaggio della più fredda ragione. In una canzone di Ruggieri Pugliese (*L'altro ier*) vi è una scena di grande comicità (non oseremmo per altro dire che vi sia da parte dell'autore intendimento ironico): una mal maritata giura a colui che ella ama che è tutta sua; sfoga il suo odio contro il marito che il padre l'ha costretta sposare; supplica l'amante di rapirla e di condurla in un altro paese:

Drudo mio, da lui mi parte,
e tra' mi di questa travaglia;
mandame in altra parte....
che non m'aggia in balia
lo padre mio che m'ha morta.... (v. 19 e segg.)

Quanto all'amante, egli risponde molto filosoficamente che è senza dubbio cosa degna di molta compassione

¹ *Nuova Antologia*, loc. cit. § 4.

l'esser maritata suo malgrado, ma che d'altra parte il matrimonio è un legame indissolubile:

Donna, del tuo maritare
lo mio cor forte mi duole. .
Cosa non è da disfare:
ragion so ben che non vuole. (v. 8-31).

Non sembra di udire uno di quegli amorosi di operetta, cui il famoso: *fuggiamo insieme*, inspira un'eloquenza così persuasiva? « — Certamente io vi amo, ma il mio stesso amore mi fa aver paura per la vostra riputazione; l'opinione pubblica deve essere rispettata: quante donne non vi sono che hanno cattivi mariti! Del resto ci troveremo..... » e così via. Questa non è una parodia, è una pura e semplice parafrasi:

Ché io t'amo sì lealmente
non vo' che faccia fallanza;
che ti biasmasse la gente.....
assai donne marito hanno
che da lor son forte odiate;
de' be' sembianti li danno
però non son di più amate.....

Non sono mai gli amanti che mostrano la paura di perdere l'amore delle loro donne; sono queste invece che tutte lagrimose li supplicano di restar fedeli; li incoraggiano e al bisogno li provocano; ne provan sì un un poco di vergogna, ma la vincon presto:

Donne, nol tenete a male
s'io danneo il vostro onore,
che 'l pensier m'a messa a tale
convenni inchieder d'amore;
manderò per l'amor mio,
saperò se d'amor m'invita;
se non, si gliel dirabo io

la mia angosciosa vita:
lo mio aunore no desio.¹

Drudo mio, aulente piú c'ambra
ben tu dovresti pensare
perch'io ti [ò] co meco in zambra:
sola son, non dubitare.²

Per ciò che riguarda la forma, la subordinazione di questi testi alla lirica francese è, se fosse possibile, anche piú evidente. Il monologo, che probabilmente è la forma primitiva di questo genere, si è trasformato in Francia ora in solo dialogo, ora in dialogo misto di narrazione; e questa trasformazione può spiegarsi con la parte piú o meno grande che il poeta credeva conveniente attribuirsi. In Italia troviamo tutte queste diverse forme: il monologo puro e semplice della donna, che è la forma piú antica, è anche, come in Francia, la piú rara e non ne abbiamo se non tre esempi: uno di Odo delle Colonne (*Oi lassa*), l'altro il *Lamento dell'amante del crociato*, il terzo una canzone a ballo, a guisa di un componimento provenzale, cui rassomiglia in modo notevole, pubblicato dal Bartsch:³

S'io son di mio.....
per ch'io son gentileta
se non mi vegi.....

¹ *L'amor fa* - 19 sgg.

² *Ibid.* 42 sgg.

³ BARTSCH, *Chrest. prov.* p. 245-246. Ci sia permesso riferirlo per intero (correggendolo secondo l'edizione dell'APPEL, *Prov. Chrest.*, 86):

Colndeta sui, si cum n' ai greu cossire,
per mon marit, quar nel voil nel destre.
Qu' eu beus dirai per que son aissi drusa:

poco dice [o] racconta
poi mi fai vivere senza conforto.

S'io mi son gentileta
di bella legiadria
non dei per gelosia
tenermi sí distreta,
e poi senza ragion batermi a torto.

Se per amore altrui
mi vuol tuto 'l suo bene,
no me curo di lui,
ché no mi si convene;
e quando il veggio, abasso me diporto;
se marito meo geloso me' fostu morto!¹

Vi sono altri componimenti che non sono se non una variazione del monologo senza interesse; quelli cioè nei quali il secondo interlocutore comincia a parlare soltanto verso la fine e non lascia piú discorrere il primo; in essi non si tratta veramente di un dialogo, ma di due monologhi posti uno di seguito all'altro: e il far seguire i lamenti della donna abban-

quar pauca son, joveneta e tosa,
e degr'aver marit dont fos jojosa,
ab cui toz temps pogues jogar e rire.
Ja Deus nom sal, si jan sui amorosa:
de lui amar mian sui cobeitosa,
anz quant lo vei ne son tant vergoignosa
qu'eu prec la mort quel venga tost aucire.
Mais d'una ren m'en son ben acordada,
sil meus amics m'a s'amor emendada,
vel bel esper a cui me son donada;
plaing e sospir quar nel vei nel remire.
E dirai vos de quem sui acordada:
quel meus amics m'a longament amada,
ar li sera m'amors abandonada
el bels espers qu'eu tant am e deslre.
En aquest son faz coindeta balada
e prec a toz que sia loing cantada
e que la chant tota donna ensegnada,
del meu amic qu'eu tant am e desire.

¹ D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* III, 390.

donata o perseguitata dalla risposta di quegli al quale essa si rivolge, doveva sembrare un fatto naturalissimo a un poeta per quanto poco fornito di sentimento drammatico o desideroso di rassicurare lettori troppo sensibili. Del resto questa forma è ben lontana dall'essere sconosciuta in Francia, ove ci incontriamo in parecchie canzoni, nelle quali la richiesta dell'amante è seguita da una risposta, il più delle volte molto incoraggiante, della donna:

Douz amis, je vos amerai
loiaument, s'en soiés bien fis,
vostre cuer pas ne vos rendrai, (*ms.* tendrai)
car il est si el mien assis
que ja mes ne l'en geterai;
doucelement le herbergerai:
amis, douz amis,
se ma chambre fust de gloire, vos [i] fussiés mis.¹

È noto che in Francia il monologo era ordinariamente riferito da un personaggio che si supponeva l'avesse udito e che lo faceva precedere da una breve introduzione narrativa: medesimamente in una canzone italiana (*Di dol mi convien*) il monologo della donna è preceduto da due strofe, nelle quali anche l'amante ci fa sapere le sue pene; alle volte poi questo cominciamento è modellato su quello che era tradizionale presso i francesi:

Mentr' io mi cavalcava
audivi una donzella.....

L'altro ier fui 'n parlamento.....

E in vero persino nello stile e nel ritmo lasciano evidentemente scorgere l'imitazione francese; le formule

¹ N.º 227; Pb¹⁷. *Inedita*.

tolte dalla poesia cortigiana e francese (è tutt'uno) vi abbondano:

L'amor dolceie e fino ¹
 l'amo a cor fino ²
 nostro amor fin'e giente
 per lor non possa falzare³
 i' mia balia, im balia ⁴
 di voi non agio conforto ⁵
 lo meo coraio... con voi si soggiorni ⁶
 poi ch'el corpo dimori in altro lato
 lo cor con voi soggiorna tutta via ⁷

I ritmi sono gli stessi che troviamo nei componimenti francesi di soggetto analogo, forse popolari e nella loro origine comuni a tutto il dominio romano, ma qui bastantemente elaborati perché si possa ritenere certa l'imitazione: così abbiamo ora il raddoppiamento della strofa a rime incrociate:

ababab	cdcdcd (<i>Oi lassa</i>)—
abab	cdcd (<i>Giammai; o Gemma</i>),
abab	cdede (<i>L'altro ier; Per lo marito;</i> <i>L'Amor fa</i>).
abab	cdcd (<i>Dolce mio</i>).
abab	cdcd + coda (<i>Donna, di voi</i>).

¹ *Isplendente*, v. 69.

² *Per lo marito*, v. 20.

³ *Ibid.* v. 43.

⁴ *Isplendente*, v. 37 e 58; *Per lo marito*, v. 7; *Oi lassa*, v. 8 e 29; *L'amor fa*, v. 36 e 54; *L'altro ier*, v. 23.

⁵ *Donna di voi*, v. 21.

⁶ *Membrando*, v. 25.

⁷ *Ibid.* v. 31. Menzione d'Isotta e di Tristano, *La dolce*, 27. Vedi altri raffronti in GASPARY, *La scuola poetica siciliana*, Livorno, 1882, cap. II e IV (*in fine*).

ora la combinazione di questa forma e di un'altra, anch'essa ugualmente molto antica in Francia (aaa bab):

(a b a b a b) c c c d c d (*Di dol*).

II

Resta da esaminare il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo.¹

Sul punto di parlare di questo componimento siamo presi da un certo timore per l'aumentare che facciamo di un numero la bibliografia già così ricca di questi cento sessanta versi. E veramente sembrava egli necessario aggiungere una dissertazione a tante altre nelle quali pare che il dominio del possibile — e anche dell'impossibile — sia stato percorso in tutti i sensi?²

¹ Che il nome del poeta debba scriversi in questo modo è stato dimostrato dal BILANCONI (*Propugnatore* VIII, 2^a par. p. 280 sgg. Cfr. D'ANCONA, *Studi*, p. 387) [Vedi del resto quanto s'è detto nell'introduzione. T.]

² Dopo che il Nannucci nel 1837 ristampò il *Contrasto* accompagnandolo di numerose note, non v'è quasi dotto italiano che su questo argomento non abbia pronunciato la sua parola, o scritto un articolo o un volume. La critica di questo testo ha da prima attraversato un periodo interamente romantico nel quale con tranquilla audacia erano accumulate le ipotesi alle ipotesi: si diceva *dissipare tutte le nubi e spargere sulla questione torren- tì di luce* (GRION, citato dal D'ANCONA, *Studi*, p. 272): gli eruditi siciliani si sono segnalati fra tutti gli altri per la fecondità della loro immaginazione, per i loro modi di vedere non previsti, per un amor patrio altrettanto irritabile e aggressivo quanto fuor di posto. La questione per altro doveva finire con l'entrare per una via scientifica: il D'Ancona pubblicò nel 1874 un'edizione del *Contrasto* seguita da uno studio, che egli senza dubbio giudicava definitivo, poiché nel fine faceva appello alla pace ed esclamava: *Claudite iam rivos, pueri!*... Si faceva una strana illusione. Il suo studio, ben lungi dal chiudere le cateratte, le ria-

Ci servirà di scusa, se pure non siamo indegni di ogni giustificazione, l'aver noi evitate, per quanto sia possibile, le ipotesi, l'aver cercato di limitare il campo della discussione scartando alcune di quelle che sono state presentate e mettendo semplicemente in luce alcuni fatti che ci sembrano incontestabili.

Allo stato in cui si trova ora la questione, la maggior parte dei critici italiani sono d'accordo, — lasciando da parte la questione della lingua che qui non ci interessa, — nell'ammettere i seguenti punti:

1° Cielo era un popolano che « seguì al possibile il modo di concepire e di sentire del popolo »¹ e che « non ha per nulla conosciuto né imitato i componimenti francesi o provenzali ».²

2° Il Contrasto è uscito fuori da un genere popolare,³ puramente siciliano⁴ e « noi possediamo in lui un preziosissimo esemplare dell'antica poesia popolare siciliana ».⁵

Non crediamo che, per quanto siano limitate, si debbano ammettere senza controllo tali asserzioni, alle

priva a più non posso: egli stesso più tardi l'ha dovuto riconoscere, e ne ha celebrato il *mea culpa* con una contrizione ben commovente, contro la quale protestiamo con tutte le nostre forze: di fatti nella ristampa del suo lavoro (*Studi*, p. 387-407) non gli sono bisognate meno di 20 pagine di testo minuto per enumerare e analizzare i lavori venuti alla luce dal 1874 al 1882. [Nell'introduzione abbiamo segnato quanto è stato pubblicato in proposito dal 1882 ai nostri giorni. T].

¹ D'ANCONA, *Studi*, 275, e citato dal BARTOLI, *Storia*, II, 149. Veramente il Bartoli cita: D'ANCONA, *Poes. pop. ital.*, Livorno, 1878, p. 423].

² D'ANCONA, *Poes. pop. ital.* p. 4.

³ MONACI, in *Riv. di filol. rom.* II, 243.

⁴ D'ANCONA, *Studi*, 275.

⁵ D'ANCONA, *Studi*, *ibid.*

quali, ben che modesto, si riduce il risultato di quasi mezzo secolo di studi.

Prima di tutto, per ciò che riguarda la condizione sociale di Cielo, il solo argomento che si invoca è tratto dallo stile usato dal poeta. Dice il Bartoli:¹ « Supporre in un cavaliere l'imitazione artificiale delle forme popolari sarebbe assurdo.... Questo nobile barone come degna separarsi dalla sua scuola palatina e cantare il proprio amore prendendo in prestito dal popolo le sue immagini? Come ha egli osato porre parole triviali sulle labbra della donna del suo cuore? » E il D'Ancona:² « La poesia di Cielo nella sua incondita semplicità, nella ingenua rozzezza, a niuna altra assomiglia, e fa razza da sé.... La lingua offre l'assenza quasi assoluta di parole e forme proprie al poetare cavalleresco e cortigiano.... Non vi ha nulla in tutto il componimento che mostri, neanche da lontano, l'imitazione di quel poetare artificioso, di quel formulario ormai logoro, stracco, cincischiato, che rende così poco pregevoli, dall'aspetto dell'arte, le rime di quanti fra i nostri antichi ripeterono e rimpastarono frasi, immagini e vocaboli già messi in uso dai trovatori. Or se il nostro fosse stato quel gran barone e cavaliere che altri ci vorrebbe dar a credere, difficilmente avrebbe potuto schivare l'uso di coteste forme; le quali invece ei ben poteva lasciare da parte se, nato di popolo e fra il popolo poetando, non d'altronde traeva ispirazioni e modelli che dalla rozza e tradizionale arte paesana ».

Certamente il D'Ancona ha mille volte ragione di far spiccare nel Contrasto la trivialità dell'intonazione

¹ *I due primi secoli*, p. 129-131; cfr. *Storia*, II, 149.

² *Studi*, p. 279-282.

e i sentimenti grossolani: medesimamente il Monaci¹ nota con tutta ragione: « Dove mai si trova che un poeta di corte dica ad una dama: *Bella, non dispregiaremi s'avanti non m' assai.... Poi ch'anegaseti, trovare' ti a la rena Solo per questa cosa adimpre-tare: Con teco m'aio a giungere a pecare.... Prenni e scannami: tolli esto coltello novo. Estò fatto fare potesi inanti scalfi un uovo.* E dove mai la dama gli risponde: *Donna mi son di perperi.... Vàtine di quaci, Se tu ci fossi mortto, ben mi chiaci.... Avere me nom puoi in tua podesta: Inanti prenni e talgliami la testa.... A lo letto ne gimo a la bon' ora ecc.?* Evidentemente, tutte queste frasi è molto men probabile che fossero destinate a risuonare in un'aula che in una taverna ». Ma chi ha detto al Bartoli che Cielo *cantava il suo amore*, e che egli metteva in scena *la donna del suo cuore*? Chi ha assicurato a lui, come al D'Ancona, che un poeta cortigiano non abbia mai preso dal popolo la sua maniera e il suo linguaggio, specialmente quando si trattava di far parlare e agire persone del popolo? Le pastorelle, le canzoni a danza hanno un fondo popolare e mettono sopra tutto in scena pastori e contadini: ora, fra gli autori di pastorelle si trovano conti, duchi e persino due re; e d'altra parte lo stesso D'Ancona aveva con molta giustezza ricordato che « vi sono notevoli diversità fra i generi, le quali derivano da altra causa che non dalla volontà e dalla condizione del poeta »:² e anche il Monaci lo sa certamente.

Nello stesso modo non convien tenere così gran conto dell'intonazione che era la più naturale, se non la più comune, ai poeti francesi, anche a quelli più

¹ Riv. di filol. rom. II, 242.

² Studi, p. 275.

nobili. È vero che nella canzone il loro stile è sostenuto, ma con quali sforzi! Come si conosce a prima vista che per tre quarti non adoperano il vocabolario che hanno usuale e che il linguaggio che vien loro naturalmente alle labbra è più tosto quello dei *fableaux* che non quello delle canzoni! E non ostante cerchino sempre tale elevatezza di linguaggio, quante volte non sdruciolano! senza dubitarne per altro, perché spesso sarebbero ben sorpresi di vederci scandalizzati: nelle stesse poesie più nobili, specialmente del tempo più antico, ci imbattiamo in espressioni ben indelicate e che evidentemente non offendevano alcuno: così Augier dice senza riguardo alla sua donna:

e non ai ges crezensa.....

puesca guerir, s'ieu no complise lo joc.¹

La contessa di Die non teme a scrivere:

que jagues ab vos un ser.²

Riccardo di Semilli ha metafore che non sono per nulla più nobili di quelle di Cielo:

Bien voi tuer me puis

ou noier en un puis,

car ja n'avrai joie.³

Io credo, dice egli in altra parte, che sia più facile far entrare tutta la Senna in un orciuolo di quello che io non riesca nel mio intento:

Melz porroit on toute Saigne

lancier en un pot dedenz

qu'i avenisse a nul tens.⁴

¹ RAYNOUARD, *Choix de poésies orig. des troubadours*. Paris, 1816-1821 vol. III, p. 104.

² RAYNOUARD, *op. cit.* III, 25.

³ N.º 538, *Inedita*.

⁴ N.º 614, *Inedita*.

Potremmo citare esempi di espressioni anche più grossolane, non solo nei giuochi partiti, dove erano autorizzate dalle tradizioni del genere, ma nelle canzoni, e in canzoni indirizzate a donne.¹ E che sarebbe poi se togliessimo le nostre citazioni dalle pastorelle, dalle canzoni di donna, insomma dai generi semi-popolari? V'í troveremmo cose siffatte, che in confronto le trivialità più caratteristiche del Contrasto sembrerebbero gentilezze.

L'unico argomento adunque adatto a questo proposito non ci sembra per nulla più serio di quelli che tempo addietro si ricavavano dalle notizie date dall'autore su sé stesso nel corso della poesia. I suoi biografî da alcuni versi, nei quali egli dice della sua ricchezza,² ed enumera i paesi che ha viaggiati,³ ne ricostruivano con ogni cura la vita, valutavano l'ascendere della sua fortuna, lo seguivano nei suoi viaggi, ne ammiravano l'esperienza, che aveva dovuto acquistarvi; tanto che se il Vigo si limitava a vedere in Cielo il più illustre poeta della corte normanna,⁴ il Grion lo poneva a dirittura alla testa della corte te-

¹ RAYNOUARD, *Lexique*, IV, 528; ROCHEGUDE, *Gloss. occit.*, 201; cfr. Bertrand de Born, ed. THOMAS, p. 108: *Eu m'escondisc etc.*

² Una difensa metoci di du milla agostari (str. 5)
Men' este di mill' onze lo tuo abere (str. 18).

³ Cfr. quella specie di prefazione premessa da un poeta anonimo al *Jeu du Pèlerin*:

Bien a trente et chinc ans que je n' ai aresté....
S' ai esté au Sec Arbre et dusc' à Dur Esté, etc.

(MONMERQUÉ et F. MICHEL, *Théâtre franç. au moyen âge*, p. 97). Simili enumerazioni di viaggi immaginari possono vedersi nel *Dit de l'Erberie* di RUTEBEUF, nel *Dit de Maistre Aliboron* (MONTAIGLON, *Recueil*, I, 39), nella *Farce d'un pardonneur etc.* (*Ancien théâtre français*, II, p. 55; e *ibid.* 294), ed altrove.

⁴ D'ANCONA, *Studi*, p. 280.

desca e faceva di lui un uomo ricco, nobile e saggio.¹ Ma bastò che il D'Ancona soffiasse su queste belle finzioni, perché svanissero: egli molto giustamente ha fatto notare, che in questi versi non dobbiamo vedere che fanfaronate; il poeta cerca di gettar polvere negli occhi a colei che corteggia e sarebbe una grande ingenuità il credere alle sue parole. Fu come una rivelazione: i critici d'un tratto passarono dalla parte del D'Ancona, e il Bartoli, che per un momento aveva creduto alla nobiltà e alla ricchezza di Cielo, si ricredette interamente. Ora quasi tutti sono d'accordo nel fare un popolano di questo povero Cielo, il quale così in venti anni ha provate tutte le vicende della fortuna.

Quanto a noi confessiamo di essere assolutamente scettici su tali questioni; tutto questo dogmatismo ci spaventa; ci limiteremo quindi a dichiarare, che non possiamo accettar come valido l'unico argomento portato innanzi, e senza timore di cader nell'assurdo ammettiamo che un popolano o un borghese potesse scrivere in istile molto elevato, e un principe lasciarsi andare a fantasie molto grossolane: ne siano esempio gli umili artigiani d'Arras da una parte, dall'altra Guglielmo di Poitiers e un duca di Brabante. È una chimera il voler dedurre dallo stile di un poeta indicazioni del grado da lui occupato nella società: non si può essere illuminati su tale argomento se non da dati precisi tratti o da quanto il poeta stesso ci dice, o da documenti autentici; e la semplice indicazione di *sire* o di *maistre* posta in testa a una canzone, ci persuaderebbe molto più di quello che non facciano le più belle induzioni del mondo. Mancando determinazioni

¹ D'ANCONA, *Studi*, p. 295.

di tal genere, ci dobbiamo contentare di non sapere se Cielo fosse nobile o popolano, e domandiamo il permesso di mettere definitivamente da parte tale questione.¹

¹ In appoggio dell'opinione citata sopra non si potrebbe invocare che un argomento di qualche importanza: Dante cioè (*De Vulg. Eloq.* ed. GIULIANI, Firenze, 1878, I, 12) cita alcuni versi di Cielo facendoli precedere da queste parole: « Dicimus quod si vulgare sicilianum accipere volumus, *scilicet quod proditur a terrigenis mediocribus*, ex ore quorum iudicium eliciendum videtur, praelationis minime dignum est; quia non sine quodam tempore profertur, utputa ibi: *Traggemi d'este focora* etc. ». Dante dunque chiama la lingua di Cielo *Vulgare sicilianum*; è quella, dice egli, che parlano i *terrigenae mediocres*. Ma questo testo potrebbe tutto al più essere invocato per risolvere la questione della lingua; e ammettendo che Dante abbia voluto designare in questo passo il dialetto della Sicilia, si comprenderebbe anche comè Cielo, trattando un genere popolare, abbia adoperato la lingua del popolo. Dante non poteva avere intenzione di darci notizie sulla condizione di Cielo, del quale ignora persino il nome, perchè questo argomento non poteva essere troppo conosciuto a Firenze nel principio del secolo xiv; ci sembra invece molto probabile, che con le parole *terrigenae mediocres* egli intenda non i poeti plebei stessi, ma quelli che si sono esercitati nei generi popolari: di fatto li mette in contrapposizione con coloro che, più dotti e più gravi, non hanno composto che canzoni: « *perplures doctores indigenas invenimus graviter cecinisse, utputa in cantionibus* ». Egli, com'è naturale, classifica i poeti non secondo la loro nascita, ma secondo il carattere delle loro opere. In altro luogo (II, 4), avvisa che ha intenzione di trattare (in una parte che non fu poi scritta) *de mediocri vulgari*; ora sappiamo che ivi egli avrebbe parlato del sonetto e della ballata, dei generi cioè inferiori alla canzone. [Mi si permetta di riportare quanto scrive a questo proposito il Torraca (*Il Notaro Giacomo da Lentini*, in *Nuova Ant.*, 1° ottobre 1894, p. 393-94), tanto più che varrà ad illustrare anche quanto il Jeanroy dice alla fine di questo scritto: « Non sarà inutile fermarsi un momento a determinare il significato d'un breve capitolo del trattato di Dante (I, 12), al quale, per una o per altra ragione, si sono date interpretazioni

Non accettiamo nemmeno le premesse del D'Ancona, e non siamo per nulla certi che Cielo ignorasse davvero le composizioni francesi o provenzali; siamo anzi portati a credere il contrario, perché non dissimuliamo che ci sorprendono non poco le tracce lasciate nel *Contrasto dal vieto e sterile formulario* della poesia provenzale: il Caix in una delle parti più so-

più o meno lontane dal vero pensiero dell'autore. Messosi a cercare se qualcuno de' volgari — diciam pure *de' dialetti* — italiani fosse il *volgare illustre*, e giungendo al siciliano, Dante notò sembrare che esso avesse maggior fama degli altri (*prae aliis*), sia perché tutte le composizioni poetiche degl'italiani eran dette *siciliane*, sia perché parecchi dottori della Sicilia avevano cantato con gravità. Egli — ma questo non s'è, forse, considerato quanto importa — non accettava l'opinione comune. No, diceva in sostanza, questa fama non spetta all'isola, bensì alla corte sveva: al tempo degli illustri eroi Federico Cesare e Manfredi, e per merito loro, tutto quello, che gli eccellenti italiani componevano, nella corte di sì grandi principi si pubblicava prima che altrove; e perché la Sicilia era la sede regale (regale solium), avvenne sì dicesse siciliano tutto quello, che i predecessori nostri scrissero in volgare. Egli riconosceva il fatto in tal modo precisato e chiarito, l'accettava, affermava solennemente: *I posterì non varranno a mutarlo!*; ma giudicava non esser punto degno di esser preposto agli altri volgari il siciliano, quello usato dagl'isolani *mediocri*, *ex ore quorum iudicium eliciendum videtur*, quale si mostrava, secondo lui, nel terzo verso del contrasto di Cielo dal Camo. Invece, il linguaggio delle canzoni di Guido delle Colonne, quello sì non differiva punto dal volgare *illustre*. Allo stesso modo, biasimava il linguaggio comune de' Pugliesi (*napoletani*); ma tra essi alcuni eccellenti, come l'autore della canzone *Madonna dir vi voglio* (il Notaro) e l'autore della canzone *Per fino amore* (Rinaldo d'Aquino), avevano scritto pulitamente, adoperando i vocaboli *più curiali*. Costoro, Siciliani e Pugliesi principali, gli eloquenti, allontanandosi dall'uso del proprio dialetto, avevan dimostrato per ciò stesso non essere né il siciliano, né il pugliese, quel volgare che in Italia è bellissimo. — Parrebbe, dunque, errore grave d'interpretazione credere che Dante giudicasse le canzoni del Giudice

lide del suo studio le ha già fatte notare: ¹ per parte nostra crediamo che nessuno possa considerare le espressioni seguenti come non derivate dalla poesia cortigiana o dalla poesia francese in genere:

lo solaccio e 'l diporto (st. 3)
 donna col viso cleri (st. 11)
 ch' io ti tenga al meo dimino (*ibid.*)
 com'ao reo distinato ² (str. 12)
 di e notte pantasa ³ (str. 21)

di Messina, del Notaro, di R. d'Aquino scritte in *siciliano*; o che, distinguendo il linguaggio de' *mediocri* da quello de' *migliori* siciliani, ammettesse l'esistenza d'un volgare siciliano *illustre*; o, infine, che desse la *gloria della lingua* alla Sicilia. A giudizio suo, il volgare italiano illustre, cardinale, aulico, curiale, era quello *sempre usato da quanti nelle corti tutte (d'Italia) conversavano*; quello, nel quale erano state composte dagli eccellenti *italiani* le poesie primamente pubblicate *nella corte svera*; quello, che i dottori illustri, così Siciliani — si badi — come Pugliesi, così Toscani, come Romagnoli, o Lombardi, o delle due Marche (I, 19), *allontanandosi dall'uso del proprio dialetto, avevano adoperato. Siciliana*, dunque, la poesia, benché i poeti fossero d'ogni parte d'Italia, perché sede de're la Sicilia — io tradurrei: *Perché i re prendevano il titolo dalla Sicilia* — non *siciliano* il linguaggio. Bene possiamo noi pensare diversamente, ma non dobbiamo alterare il pensiero di Dante». Diversamente interpreta il passo il CESAREO, *La poesia siciliana* ecc. p. 66 segg.; cfr. quanto in proposito avverte CESARE DE LOLLIS, il cui giudizio in sostanza non differisce da quello del Torraca, nella recensione che dell'opera del Cesareo fa nel *Giorn. st. della lett. ital.*, vol. XXVII p. 112-131]. — Il Natoli in un suo opuscolo (*Il Contrasto di Cielo d'Alcamo*, Palermo, 1884) combatte anch'egli l'opinione del D'Ancona e non consente di vedere in Cielo un plebeo. (Cfr. *Rom.*, XIV, 314).

¹ Anche il Monaci, convinto solo a mezzo, ammette che il Contrasto ha potuto « subire più o meno un'influenza letteraria » (*Riv. di filol. rom.*, II. 243).

² Cfr. francese: *Com ci a rude (o fière) destinée.*

³ Francese: *pantaisier.*

donna cortese e fina (str. 25)
sanza falglia (str. 28)
in tua balglia (*ibid.*)

e così via.

Il Bartoli ¹ nelle parole: « m'atalenti (str. 4); gueri (str. 8); comfreri, volonteri (str. 11); freri, mosteri (str. 14); disdotto (str. 28) » riconosce voci derivate dal latino, mentre secondo noi in tali voci dobbiamo riconoscere piuttosto una derivazione francese. Ma dice il D'Ancona: ² « queste espressioni derivano dalla tendenza che ha spesso la poesia popolare di elevarsi al disopra della propria condizione e di impiegare il linguaggio delle classi alte ». — Dunque Cielo conosceva il linguaggio o, per essere più esatti, la poesia delle classi superiori, la qual poesia poi non è altro se non la poesia cortigiana venuta di Francia: non domandiamo quindi al dotto professore altro consenso.

Il D'Ancona insomma crede che Cielo sia un uomo rozzo, che tenta d'innalzarsi sino al linguaggio delle corti: confessiamo candidamente che l'ipotesi contraria ci soddisferebbe molto di più e che più volentieri vedremmo in lui un cortigiano (poco importa se nobile o popolano) che imita il linguaggio del popolo. ³ Se nell'opera sua ci colpisce un'affettazione, si è quella

¹ *Storia lett. it.*, II, 151.

² *Studi*, p. 279.

³ [In ciò del resto pare consentire il GASPARY (*St. della lett. ital.* trad. da N. Zingarelli, Torino, 1887, vol. I, p. 66) il quale scrive: « Nondimeno noi non dobbiamo già conchiuderne questo, che l'autore sia un poeta aulico, che abbia imitata la maniera e perfino il dialetto del popolo, anziché il fatto contrario, che egli sia stato un poeta popolare, un cantore di piazza, che, sino a un certo grado, era intinto dell'imitazione della poesia d'arte, come ciò è avvenuto in ogni tempo »].

di trivialità, e non di nobiltà: questo linguaggio che vuol essere volgare (e si vede assai chiaramente dalla scelta delle metafore), ed è tale di fatto, è pieno zeppo di locuzioni cortigiane, collegate per l'uso con certe idee, e quando il poeta si trova a dover esprimere queste idee, le sue reminiscenze si fanno incessantemente sentire e si impongono a lui: notiamo inoltre che in generale sono formule nate dal frequente ritorno dei medesimi pensieri o dalla familiarità dello spirito con le medesime immagini. Lo stesso fatto riscontriamo nelle pastorelle francesi, nelle quali lo stile più vivo e più schietto è sparso di locuzioni cortigiane: l'autore ha voluto essere popolano, ma non vi è riuscito; l'ha tradito il suo travestimento incompiuto e inetto.

Inoltre questa supposizione è confermata da un altro argomento: il manoscritto che ci ha conservato il *Contrasto*, come in generale tutti i canzonieri del medio evo, contiene soltanto componimenti di poeti cortigiani, e nessuna indicazione distingue il *Contrasto* dalle altre poesie: ora è molto poco probabile che l'opera di un poeta popolano fosse inserita nella raccolta.¹ Generalmente in un medesimo manoscritto erano riunite le composizioni di uno stesso autore o di autori di una stessa scuola, e da questi manoscritti appunto, di ognun de' quali può essere ancora spesse volte rilevata l'impronta propria, sono formate le raccolte che

¹ I rarissimi componimenti popolari che possediamo non sono stati inseriti in *Corpus* poetici prima del xv secolo; oppure erano stati trascritti dopo gli altri su qualche spazio restato vuoto, da alcuni possessori del volume, ai quali erano piaciuti; ma in realtà non fanno parte integrante di questi repertori poetici, come accade invece del *contrasto* del ms. 3793.

possediamo. Dobbiamo dunque credere che il misterioso Cielo facesse parte di quel gruppo di poeti, che vissero in Sicilia alla corte di Federico II, in mezzo ai quali è posto.

Anche il ritmo del Contrasto offre ai nostri contraddittori un argomento invocato spesso in favore della loro tesi: crediamo invece di ricavarne una conferma alla nostra, tanto l'uomo è sottile a trovare argomenti in favore delle opinioni che s'è venuto formando. « Tutto porta a credere, scrive il Monaci,¹ che questo ritmo, ben lungi dall'essere una particolarità del *Contrasto*, fosse una forma molto comune nella letteratura primitiva ». Bisognerebbe, perché l'argomento fosse concludente, poter dire *nella letteratura popolare*: ma chi potrà osare di parlar con sicurezza dei ritmi che usava la poesia popolare italiana del XII secolo? Tutte le opere, che citano il D'Ancona e il Monaci e che

¹ Riv. di filos. rom., II, 113. [Veramente il Monaci (*loc. cit.*) scrive: « La forma strofica di quella notissima composizione ch'è il *Contrasto* attribuito a Ciullo d'Alcamo, fu per l'addietro oggetto di dissenso fra gli eruditi. Imperocché secondo alcuni la prima parte di essa andrebbe divisa in sei versi e secondo altri in tre. A questi ultimi recentemente aderiva il prof. d'Ancona nella sua edizione del poemetto, e le ragioni da lui esposte basteranno omai ad acquetare anche i più dubbiosi. Quella era del resto la sola divisione consentita dal ms. unico del *Contrasto*, ed i critici innanzi di proporle un'altra, avrebbero dovuto indagare il perché di quella. Il quale sta in ciò che qui trattasi non di settenari ma di alessandrini, versi di cui colle altre letterature romanze del medio evo abbonda anche l'italiana, segnatamente nelle composizioni d'indole popolare, come quelle di Bonvisin da Riva, di Giacomino da Verona, di Iacopone da Todi, di Buccio di Rinaldo ecc.

« Una sola differenza presenta la strofa del *Contrasto* dalle altre composizioni in versi alessandrini, ed è la mistura di questi coi due endecasillabi che chiudono la strofa a rima baciata »].

presentano un ritmo analogo, senza eccezione, sono o erudite o imitate dalle letterature vicine.

I componimenti di Uguccione da Lodi¹ e di maestro Girardo Pateg da Cremona, che ricorda il D'Ancona,² sono certamente eruditi e forse opera di ecclesiastici. Quello di Uguccione da Lodi è un piccolo poema religioso composto nella sua prima parte di alessandrini e di endecasillabi distribuiti in strofe monorime imitate probabilmente dalle lasse delle canzoni di gesta francesi tanto diffuse nell'Italia settentrionale. L'opera attribuita a Pateg di Cremona, il quale viveva al principio del secolo XIII,³ è una parafrasi dei Proverbi di

¹ Si veda l'edizione datane recentemente dal TOBLER: *Das Buch des Uguçon da Laodho* (Estratto dalle *Memorie dell'Accademia di Berlino*, 1884).

² Cfr. MUSSAFIA, nel *Jahrbuch f. rom. u. engl. Spr. u. Litt.*, VIII, 206, TOBLER, *Zeitsch. f. rom. Phil.*, IX, 287. [Su maestro Girardo Pateg da Cremona si veda lo studio importantissimo del professore FRANCESCO NOVATI: *Girardo Pateg e le sue Noie, testo inedito del primo dugento*, (in *Rendiconti del Reale Istituto lombardo di Scienze e Lettere*, Serie II, vol. XXIX, fasc. V, p. 279-288 e fasc. IX, p. 500-516; cfr. la recens. di FRANCESCO FLAMINI in *Rass. bibl. della Lett. ital.*, luglio 1896, p. 165-174). Lo stesso prof. Novati ha in corso di stampa per la *Biblioteca storica della letteratura italiana* da lui diretta il volume seguente: *Le poesie di Girardo Pateg da Cremona, rimator del primo duecento (Lo splanamento de' proverbi di Salomone — Le Noie)* con un'appendice sull'*Enueg* nelle letterature medioevali. Cfr. supplemento al fasc. 80-81 del *Giorn. St. della lett. ital.*, p. 4].

³ *Jahr*, VI, 224. [Mi sia lecito riferire quanto scrive il NOVATI (l. cit. p. 280-2) sul tempo nel quale fiorì questo autore: « Ell' è cosa ormai ben nota a tutti coloro i quali conoscano un po' d'avvicino le origini della letteratura italiana, come a Girardo Pateg da Cremona (ogni dubbio sul luogo di nascita è assolutamente privo di valore) spetti il vanto d'essere per ragione di tempo il primo poeta volgare fiorito in Lombardia, di cui rimanga memoria;

Salomone in versi di dodici sillabe a rime bacciate.¹
Va anche attribuita ad Ugucione, sotto il titolo di

e questo vanto, che gli si concedeva sino ad ora sulla fede del celebre cronista parmigiano Fra Salimbene (Affò, *Mem. degli scritt. e letter. parmig.*, Parma, 1790, t. I. p. 230; MUSSAFIA, *Aus der Cronik von Fra Salimbene in Jahrb. für roman. und engl. Liter.*, VI, 1865, p. 224; GASPARY, *St. lett. it.*, Torino, 1887, I, 119), riceve adesso nuova e non superflua conferma dai documenti contemporanei, dove è di lui fatta menzione. Perché Girardo potesse infatti presenziare qual testimonio sulla piazza di Cremona, addì 23 luglio 1228, in mezzo ad altri notabili personaggi, la stipulazione del trattato di pace e concordia, stretto per dieci anni in odio ai Piacentini tra il popolo parmigiano e il cremonese, era certo di mestieri che fosse uscito dalla prima giovinezza non solo, ma conseguito avesse nella patria sua qualche riputazione (Affò, *Storia della città di Parma*, 1793, vol. III, p. 353 sgg.; su questo importante documento ha attirato per la prima volta l'attenzione il prof. A. RESTORI nel *Giorn. st. della lett. ital.*, XXI, p. 455); talché la sua nascita dovrà di conseguenza essere assegnata agli ultimi anni del dodicesimo secolo. D'altra parte poi un secondo documento, comparso da poco alla luce, ci apprende ch'egli era sempre vivo ed anzi esercitava probabilmente ancora la professione sua di notaio ventisei anni dopo, vale a dire nel 1253. (L'atto si legge ne' protocolli del notaio cremonese Oliviero de' Salaroli (Archivio storico Gonzaga in Mantova, Rubr. B XXXII, 18 a), un sunto ne è stato messo alla luce nel *Codex diplomaticus Cremonae*, pubblicato testé a cura della r. Deputazione di storia patria delle antiche provincie venete e della Lombardia, *Hist. Patriae Monum.*, Ser. II, t. XXI, p. 288, n. 625). Concedasi pure che Girardo, quantunque pervenuto certamente ad età molto avanzata, abbia vissuto qualche altr'anno ancora, sicché non sia passato nel numero dei più se non verso il 1260; non riuscirà per questo men sicuro che la sua esistenza e la sua attività poetica si sono svolte dentro i primi lustri del secolo decimoterzo »].

¹ [Primi rinfrescarono la memoria del Pateg l'Affò (*Mem. cit.* t. I, p. 229 e *Lettere di G. Tiraboschi al padre I. Affò* a cura di C. FRATI, Modena, 1895, p. 332-333 n.) e il TIRABOSCHI (*St. lett. ital.* Milano, 1823, l. III, t. IV, p. 613 sgg.), messi su l'avviso da quanto ne aveva scritto Salimbene. Apostolo Zeno trovò nella biblioteca

Proverbia quae dicuntur super natura feminarum,¹ un'imitazione quasi letterale del *Chastie Musart* francese;² questa è distribuita in strofette monorime di quattro versi, il qual ritmo, come è noto, è comune in Francia a numerose poesie religiose e morali del XIII e del XIV secolo. Del resto sappiamo che Patello come l'autore dei *Proverbi*, aveva familiarità con la letteratura francese, e aveva, secondo la testimonianza di Salimbene, composto un *Enueg* che, sino a pochi mesi fa, si riteneva andato perduto;³

veronese de' Saibanti lo *Splanamento de' Proverbi*, ne segnò notizia ne' suoi spogli, ma, venduta la libreria Saibanti, ogni vestigio ne andò perduto (i frammenti trascritti dallo Zeno furono passati alla Marciana e pubblicati da A. MUSSAFIA nel *Jahrbuch* cit. VIII (1867) p. 207 sgg.). Nel 1882 fu venduta la libreria Hamilton e trovato il codice contenente, insieme col libro di Uguccione da Lodi e con altri notevoli testi dialettali, i *Proverbi* di Girardo, pubblicati nel 1886 dal TOBLER, *Das Spruchgedicht des G. Pateg*, Berlin, 1886, negli *Abhandlungen der K. Preuss. Akad. der Wissenschaft. zu Berlin* von Jahr. 1886 (su questo ms. Hamiltoniano cfr. L. BIADENE, *I Mss. italiani della collezione Hamilton nel R. Museo e nella R. Biblioteca di Berlino*, nel *Giorn. stor. della lett. it.*, X, 1887, p. 325 sgg.). Alcuni versi dei *Proverbi* si conservano anche in un ms. della Bodleiana d'Oxford (Canon. ital. 48, c. 21) d'onde nel 1878 li trasse il Teza (*Giorn. fil. rom.* I, 233) e nel 1894 un Sac. Giovanni Brambilla, sull'opera del quale cfr. il Novati, da cui ho tratte tutte le precedenti notizie su Pateg].

¹ *Loc. cit.* [*Zeitschr. f. rom. Phil.* IX (1885) pp. 287-331, cfr. rec. di F. NOVATI nel *Giorn. st. della lett. ital.* VII, pp. 432-442; di P. MEYER nella *Romania*, XV, 603 sgg.; di S. MORPURGO, nella *Riv. crit. d. lett. ital.*, III, 59 sgg.; ristampati dal MONACI, *Crestomazia*, pp. 139-144].

² *Rom.*, XV, 603 e 631. [Per tale imitazione cfr. anche il GASPARY, *op. cit.*, I, p. 119, che pone il poemetto di un rimatore anonimo veneziano].

³ *Jahrbuch*, VI; 233; D'ANCONA, *La poes. pop. ital.*, p. 12. [Avverte il NOVATI (*op. cit.* p. 293) che delle *Noie* non c'era restata traccia, eppure « eran desse che avevano soprattutto coope-

è noto che questo genere poetico è d'origine proven-

rato a diffondere il nome di Girardo Pateg tra i suoi contemporanei; desse, tanto popolari e gradite per tutto il duecento, che uomini forniti di non mediocre coltura, come Fra Salimbene, le imitavano, le apprendevano a memoria, ne riproducevano frammenti nei loro libri; desse che si mantenevano così note ancora un secolo dopo da invogliare Antonio Pucci, il piacevole poeta fiorentino, a dettarne a sua volta un'imitazione in quel capitolo, divenuto esso pure vulgatissimo, al quale in qualche codice si rinviene appunto il titolo di *Noie del Patecchia* quasi come — osserva giustamente Alessandro D'Ancona — il nome del primo autore fosse rimasto indivisibile dall'argomento ». Cfr. D'ANCONA, *Op. cit.*, p. 12 (*Quine si chomenza le noghie del Patechia. ut infra*; così leggesi in fronte ad un rifacimento in 81 terzine del capitolo pucciano, che sta nel cod. 147 cc. 97 b-100 a dell'Universitaria di Bologna). Le *Noie* sono state rinvenute dal Novati nel cod. AD XVI 20 della Biblioteca di Brera; è uno zibaldone di mano di un oscuro poeta milanese del sec. xv, Bartolomeo de' Sachelli ed è stato sommariamente descritto da D. SANTO MONTI nel *Periodico della Società storica per la provincia e antica diocesi di Como*, VII, 1889, p. 97 sgg. — Sulla metrica di queste noie, una forma di decima rima, cfr. quanto dice il Novati, e le opposizioni del FLAMINI, *l. cit.* Avverte poi il Novati: (p. 285) « Le *Noie* da noi rinvenute non sono, diciamolo innanzi tutto, un poema sul tipo dello *Splanamento de' Proverbi di Salomone*, come s'era fin qui generalmente opinato; ma risultano invece anche per la forma loro più simili agli *Enuegs* del Monaco di Montaudon, dai quali, non può esservi dubbio, il Pateg ha tratto l'ispirazione e a volte qualcosa di più. Tre liriche infatti le costituiscono l'una dall'altra indipendenti, perché ciascuna s'apre con una strofa introduttiva e si chiude con un congedo, un *comiat* alla provenzale, diretto sempre a persona diversa ». Quanto al loro contenuto riporterò senz'altro le poche parole in proposito del FLAMINI: (p. 166) « Le *Noie* risuscitano dinanzi agli occhi nostri il notaio cremonese quale già Salimbene ce l'aveva fatto indovinare: un solazzevole uomo, cui, se anche non vorremo, col Novati, reputar degno di stare alla testa della *bella scola* che dall'Angiolieri, pel Pucci e pel Pistoia, mette capo a Francesco Berni, collocheremo per questo suo componimento, fra i meno noiosi cantori di noie; avendo egli saputo conferire alla

zale.¹ In questi due esempi adunque non v'è nulla che ci ricordi il *Contrasto*, eccettuato l'uso dell'alessandrino, uso del resto dovuto certamente ad influenza francese.

Il Monaci cita quattro poemetti da lui trovati nella biblioteca di Napoli, il ritmo dei quali è molto affine con quello del *Contrasto*. Ma, innanzi tutto, sono soltanto del XIV e del XV secolo; poi i due primi sono traduzioni di opere latine derivate dalla scuola di Salerno (*De Balneis Terrae Laboris*;² *De Regimine Sanitatis*);³ il terzo è una leggenda sacra (*Del transito della Madonna*); sono distribuiti in strofe di quattro alessandrini, seguiti da due endecasillabi; e ricono-

sua enumerazione, insieme con molta varietà, anche una cotale *vis comica*, mediante inaspettati ravvicinamenti di cose gravi a futili cose »].

¹ Cfr. *Jahrbuch.*, II, 288. [NOVATI, *op. cit.*, p. 279. Egli ritiene l'enueg rivolto a passare in rassegna ogni cosa che concorra a rendere la vita triste, fastidiosa, molesta, derivato dal *plazer* rivolto invece ad annoverare tutto quanto suol rallegrare la vita, e ricorda che l'esempio più notevole se non più antico di questi due componimenti ci è dato dal Monaco di Montaudon. Cfr. E. PHILIPPSON, *Der Mönch von Montaudon*, Halle, 1873; O. KLEIN, *Die Dichtungen des Mönchs von Montaudon*, Marburg, 1885; DIEZ, *Leben und Werke der Trobadours*², p. 270 sgg.].

² [Questo poemetto è di maestro Pietro da Eboli, autore anche di un altro poema *De motis sicularum et rebus inter Henricum VI Romanorum Imperatorem et Tancredum saeculo XII gestis*, pubbl. a Basilea nel 1746 da S. ENGEL e poi ristampato più volte. Intorno all'altro *De Balneis Terrae Laboris* vedi HUILLARD-BRÉHOLLES, *Notice sur le véritable auteur du Poème de Balneis puteolani* nei *Mémoires de la Soc.^{te} des Antiquaires de France*, vol. XXI, ed E. PÉRICOPO, *I bagni di Pozzuoli*, Napoli, 1887, p. 19 n. 1; cfr. G. A. CESAREO, *La poesia siciliana* ecc. p. 8 e n. 2].

³ [Cfr. MUSSAFIA, *Ein altneapolitanisches Regimen Sanitatis*, p. 49 sgg.; estratto dai *Rendiconti dell'Accademia*, vol. 106, Vienna, 1884].

sceremmo più tosto in essi una trasformazione della strofa monorima della quale abbiamo parlato. Non si può tener conto del quarto esempio che è un contrasto napoletano del secolo xv, coi versi forniti di rime interne, così che il ritmo non è 12 aabb 11 cc, ma 6 abab cded 11 ee.¹

Se è lecito avanzare qualche congettura sulle specie di versi che sono stati più in uso nella poesia nazionale italiana sembra che siano i versi senari, settenari, ottonari, endecasillabi² e non l'alessandrino.³

¹ In tutti questi esempi non diamo importanza al modo col quale è trattato l'emistichio: di fatto a questo proposito non è osservata regola alcuna; la cesura è indifferentemente ossitona, parossitona o proparossitona, cioè la sesta sillaba sempre accentata può terminare la parola:

Divina majesté verasio Salvator

(Uguc. da Lodi, ed. Tobler, v. 2).

essere seguita da una sillaba atona:

Al to nome coménço, pare Deu cretor, (v. 1),

o da due

Domenedeu propicio qe de tuti es major... (v. 29).

È noto che in francese sono possibili soltanto i due primi casi, ma la presenza del terzo non ci impedisce di credere all'influenza francese: in italiano essendo numerosi i proparossitoni, la cesura, dopo una parola di tal fatta, vi si presenta naturalmente. Cielo se ne è fatta una regola, la quale soffre, è vero, qualche eccezione, ma sono troppo poche perché vi si possa vedere un'alterazione del testo (cfr. str. 8 e 16).

² Il RAJNA (*Orig. dell'ep. fr.*, Firenze, Sansoni, 1884, p. 515 sgg.) crede che l'endecasillabo italiano derivi dalla Francia. [Scrivono il GASPARY, *St. della lett. ital.*, Torino, 1887, vol. I, p. 57: « I lirici più antichi possedevano una grande varietà di versi: da quelli di tre sillabe a quelli di undici non ce n'era alcuno che almeno non fosse stato adoperato in alcuni casi: ma tengono già la prevalenza l'endecasillabo e il settenario, dopo i quali il quinario è il più frequente »; e in nota (p. 421), oltre l'opinione del RAJNA ricorda quella del DIEZ (*Altromanische Sprachdenkmale*, Bonn, 1846, p. 100) al quale sembrò che, malgrado la diversità, l'endecasillabo italiano stia in dipendenza storica col decasillabo provenzale].

³ Si possono vedere quasi tutti i testi popolari antichi da noi

Quanto a noi, siamo colpiti dalla somiglianza che corre fra il ritmo del *Contrasto* e quello delle canzoni narrative francesi, le quali presentano sempre, come il *Contrasto*, una serie di versi monorimi lunghi, seguiti da versi piú corti, con rime diverse, formanti ritornello. E non si potrebbe vedere nei due endecasillabi che formano il quarto e il quinto verso della strofa italiana un ricordo di questo ritornello? È impossibile disconoscere l'affinità fra le due forme seguenti:

Rosa fresca aulentissima, c'apar' in ver la state,
 Le donne ti disiano, pulzelle e maritate;
 Tràmi d'este focora, se t'este a bolontate,
 Per te non aio abento notte e dia,
 Penzando pur di voi, madonna mia.

Lou samedi au soir faut la semaine;
 Gaïete et Oriours, serors germainnes,
 main à main vont bagnier à la fontainne.
 Vente l'ore et li raim crollent;
 ki s'entraiment soweif dorment. ¹

È vero che nelle canzoni narrative la strofa consta generalmente di quattro o cinque versi; ma in ciò dobbiamo riconoscere soltanto una difficoltà maggiore che il poeta italiano non ha creduto bene imporsi; e del resto la strofa di tre versi seguita dal ritornello è senza dubbio una delle forme piú antiche della poesia volgare in Francia. — Medesimamente l'endecasillabo è piú frequente nelle poesie piú antiche; ma in Audefroï, precisamente verso il tempo in cui Cielo

posseduti in CARDUCCI, *Cantilene*, 29-32 e in RUBIERI, *La poesia pop. ital.*, 1878, *sub. init.*

¹ BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*, I, 5. [Cfr. JEANROY, *Les Chansons*, in *Histoire de la langue et de la littér. franç.* pubbl. sous la direction de L. PETIT DE JULLEVILLE, Paris, Colin, 1896, vol. I, p. 350].

componeva il suo *Contrasto*, il decasillabo è sostituito dall'alessandrino.

Questo ritmo inoltre non è interamente scomparso nella lirica posteriore: il suo principio si trova spesso nelle piccole ballate composte di tre o quattro versi monorimi seguiti da un ritornello:¹ molte altre poesie poi hanno conservato questa forma sostituendo al ritornello due versi ordinari, come supponiamo abbia fatto Cielo.²

Invero le forme cortigiane fatte notare nel *Contrasto*, questo stesso ritmo che ci sembra derivare dalla Francia, proverebbero al più che Cielo conosceva opere francesi; la qual cosa è, per così dire, fuori d'ogni discussione, perché era presso che impossibile, che un poeta vivente in Sicilia, nella prima metà del XIII secolo, non conoscesse la letteratura francese. Ma componendo il *Contrasto* imitava egli poesie francesi di andamento e di soggetto analogo? Ecco quanto importerebbe sapere.

Per parte nostra ne siamo convinti, ma ci guardiamo bene dal voler sostenere che questo genere sia esclusivamente francese, come non possiamo concedere al D'Ancona che sia esclusivamente siciliano: doveva

¹ BARTSCH, *op. cit.*, I, 23, 24, 25, 27.

² Ecco alcuni esempi:

Provenzale: PEIRE D'ALVERNHE, *En estiu*: aaaa bb: Versi di 7 sillabe. (RAYNOUARD, *Choix*, III, 327).

B. D'ALAMANON, *Us cavaliers*: aaa bb + ritornello: Versi di 7 sillabe. (RAYNOUARD, *Choix*, V, 74).

Francese; N. 1046 e 1447, *Chanter me fait*: aaa bB: versi di 10 sillabe. (Il secondo di questi componimenti è una parodia bacchica del primo).

1347: *Je soloie estre envoisiés*; aaa bb; 3 versi di 7 sillabe, 2 di 8 (JEANROY, *Les origines* ecc., p. 506).

appartenere in comune a tutto il dominio romano. Fissiamo intanto questo punto.

Il D'Ancona, d'ordinario così circospetto, non dubita punto che il *Contrasto* non discenda in linea retta da quei componimenti in versi *amebei*, che cantavano i pastori siciliani al tempo di Tolomeo e anche molto prima. Egli di fatti scrive: ¹ « Che esso [Contrasto] appartenga alla maniera popolare, molte cose ce lo additano; e, per primo, la forma stessa dialogica del componimento, della quale niun' altra potrebbe dirsi maggiormente indigena, locale, tradizionale. Imperocché, a propriamente parlare, qui si abbia un vero canto *amebeo*, che, secondo gli storici ne assicurano, è forma nativa dell'isola e primamente dovuta ai pastori siculi, usi alle gare poetiche.... Questa forma, nata fra le valli e nei monti, illeggiadrita poi e forse un po' troppo, dall'arte di Teocrito fra i greci e di Virgilio fra i latini, rimane nella sua semplicità primitiva propria del volgo siciliano, come quella che si perpetuava con l'innata facoltà d'improvvisare, e per lo stimolo della sfida e l'incentivo del premio ». Il D'Ancona si fonda specialmente su due testi, uno di Diodoro, ² l'altro di Ateneo: ³ ma quest'ultimo non prova nulla: l'autore dopo avere ricordato i canti dei diversi mestieri, i canti dei mugnai, dei tessitori, delle nutrici, dei mietitori, dei giornalieri, aggiunge, a proposito dei pastori: « I pastori che custodiscono i buoi avevano il loro *bucoliasmo*, l'inventore del quale fu Diomo, pastore siciliano ». ⁴ Ma non v'è nessuna men-

¹ *Studi*, p. 276.

² IV, 84.

³ XIV, 5; 619 a, TEUBNER, II, 114.

⁴ Δίομος δὲ ἦν ὁ βουκόλος Σικελιώτης ὁ πρῶτος εὐρὼν τὸ εἶδος (τὸν Βουκολιασμόν).

zione di dialogo, né di versi amebici, e il Contrasto, come ha fatto notare con insistenza la critica italiana, non ha nulla del canto pastorale. Né molto più concludente è il testo di Diodoro: questi ci dice semplicemente, contraddicendo in ciò Ateneo, che « Dafni, il quale aveva grande disposizione per la musica, inventò la poesia bucolica e la melodia che si adatta ad essa, e questo genere ha continuato in Sicilia fino ai nostri giorni ». ¹ Ma, come è noto, vi erano poesie bucoliche, che non avevano forma di dialogo; e convien credere che Diodoro, — se pure può avere qualche importanza la sua interpretazione, — pensasse appunto a tali componimenti, poiché ci fa sapere che questi canti rallegravano Diana stessa cui Dafni li cantava accompagnandosi col flauto; la qual cosa non si spiegherebbe punto se si trattasse di canti alternati.

Quand' anche poi al tempo di Ateneo e di Diodoro vi fossero stati in Sicilia dei *Contrasti*, non saremmo per questo autorizzati a credere che ne fossero originari: gli stessi Ateneo e Diodoro non hanno autorità per garantircelo: ² e di fatto è forse cosa giusta,

¹ Φύσει δὲ διαφόρῳ πρὸς εὐμελείαν κεχορηγημένον, ἐξεν-
ρεῖν τὸ βουκολικὸν ποίημα καὶ μέλος, ὃ μέχρι τοῦ νῦν κατὰ
τὴν Σικελίαν τυγχάνει διαμένον ἐν ἀποδοχῇ.

² Per l'esistenza del contrasto sono stati cavati altri argo-
menti non più dalla letteratura preistorica della Sicilia, ma dalla
sua letteratura popolare d' ora ed uno dei suoi esempi, che ri-
chiama molto da vicino l' opera di Cielo (*Tuppi, tuppi*, PITRÈ,
II, 396) è stato ricordato come ancora vivo ed è stato citato. Ma
in Italia, più che in qualsivoglia altra nazione, è difficile e im-
prudente il voler giudicare ciò che deve essere stata la poesia
popolare del medio evo da ciò che è ora: la conclusione che si
ricava dagli studi così importanti del D'Ancona è che in nessuna

per ciò che riguarda l'origine di un genere popolare, il riferirsi a due compilatori così poco dotati, come questi, del senso delle cose popolari, e per i quali una leggenda mitologica tien luogo di ogni spiegazione?

Questa forma, ben lungi dall'essere esclusivamente siciliana, si trova nella poesia popolare di un gran numero di popoli: la sua prima origine si deve, senza dubbio, trovare in quelle sfide poetiche, delle quali in tempi diversi troviamo le tracce fra popoli che certamente non le hanno tolte l'uno dall'altro: sono gare poetiche del genere di quelle che impegnano fra loro i pastori di Teocrito e di Virgilio:

Vis ergo inter nos quid possit uterque, *vicissim*
Experiamur? ¹

Ma per una raffinatezza, che forse è opera del poeta, i due contendenti si limitano d'ordinario ad esprimere, nello stesso numero di versi, sia lo stesso pensiero, sia un pensiero contrario. Nell'Italia moderna e lontano dalla Sicilia esiste un costume analogo: sappiamo dal Ferraro,² che nella provincia di Ferrara « le contadine, mentre sono intente a' lavori campestri, si sfidano tra loro a chi sa cantare più ro-

altra parte la letteratura popolare è stata più profondamente alterata dalle influenze letterarie. I contrasti siciliani specialmente è noto che non sono tutti di origine popolare; basti ricordare quello fra la morte e l'ignoranza (PITRÈ, II, 493). Non oseremmo pronunciarsi sulla derivazione dei contrasti esistenti ora in Sicilia, perché li conosciamo troppo poco; sappiamo per altro che nell'Italia superiore, e specialmente a Milano, ve n'è un gran numero che sono certamente di derivazione letteraria ed anche francese.

¹ VIRGILIO, *Ecl.* III, 28.

² *Riv. di filol. rom.*, II, 195.

manelle, come sogliono fare pure in Toscana, e solevano fare i pastori di Teocrito e di Virgilio. La cantatrice che per la prima tace, ha le beffe della brigata e le rimbeccate dell'emula ».

Questo costume ritroviamo anche nel Portogallo moderno: il De Puymaigre ha dimostrato che è esistito in Francia nel secolo xv,¹ e ne ha fatto conoscere le vestigia in alcuni villaggi lorenesei. I *dayemans*, egli dice, « sono specie di piccoli colloqui con maggiori o minori rime o assonanze, i quali si producevano al ritorno dalle veglie invernali chiamate *cou-airails*..... Una ragazza o un giovanotto batteva alla finestra del luogo dove parecchie donne del villaggio s'erano riunite a lavorare e più di tutto a cianciare, dicendo: *Volev veu dayer?* Si rispondeva dal di dentro e poi le domande e le risposte si incrociavano ».²

In principio i contendenti, non mirando che a far mostra della loro valentia poetica, dovettero contentarsi di improvvisare qualche verso su un soggetto pur che sia, o al più su un soggetto, che mutava a ciascuna replica; ma è probabile che ben presto, per aumentare le difficoltà, si costringessero a comporre tutte le repliche su uno stesso argomento. Supponiamo che questo argomento sia una dichiarazione d'amore, il che è naturalissimo, poiché i due interlocutori sono spesso un giovane e una giovane, e allora avremo o un duetto d'amore o un contrasto; e d'ordi-

¹ Il DE PUYMAIGRE cita, come riferentisi a questo costume i *Jeux à vendre* di Cristina di Pisano, i *Ditz et ventes d'amour* (MONTAIGLON, *Recueil*, V); cfr. una canzone del sec. xvi (1599): *Je vous vends l'orloge de sable* (WECKERLIN, 255). Su le *ventes d'amour* vedi *Mélusine*, I, 570; II, 327; III, 136.

² *Folk-lore*, p. 363. Cfr. *Ch. du Pays Messin*, II ed., II, 201-207.

nario più il secondo genere che il primo, il quale non si addice troppo alla riservatezza che conviene a una ragazza: insomma la famosa canzone delle *trasformazioni* non è che un contrasto, il più diffuso di tutti, aumentato di un elemento fantastico che forse ha costituito il suo successo.

Si può con certezza affermare che il contrasto amoroso esisteva nella poesia popolare francese del medio evo, e tale esistenza era richiesta dalla pastorella, la più antica delle quali, che è quasi un dialogo puro e semplice, rassomiglia a un contrasto in un modo straordinario;¹ non vi manca nessuno dei tratti che distinguono il genere, né le adulazioni del galante, né i sarcasmi dai quali sono accolte. Questo genere ha continuato a vivere nella poesia popolare e gli esempi ne erano ancora molto numerosi nei secoli XV e XVI: molte poesie di questo tempo, la scena delle quali è spesso sotto la finestra di una giovane, ci fanno assistere a una domanda d'amore rigettata più o meno lungamente da colei cui è indirizzata.² Inoltre era penetrato nella poesia cortigiana del XII e XIII secolo, ove per altro ebbe una vita non molto intensa, né

¹ Vedi addietro.

² Cfr. *Romania*, VIII, 73-92; *Zeitsch. f. rom. Phil.*, V, 521-549 n. 10; G. PARIS, *Ch. du XV siècle*, nn. 55, 60, 61, 63, 135; HAUPT, *Franz. Volksl.*, p. 55, 68, 75, 103, 110, 126; *Miscellanea Caix-Canello*, p. 273; WECKERLIN, p. 144. — Anche nell'odierna poesia dialettale si potrebbero trovare alcuni esempi di questo genere: non parliamo dei numerosi dialoghi fra una pastorella e un signore, che sembrano derivati direttamente dalla *pastorella*, ma d'altri componimenti nei quali la condizione dei personaggi non è determinata: qualche volta anche il tema ordinario del Contrasto è preso a rovescio, e una donna innamorata fa una dichiarazione a uno indifferente. (DE PUYMAIGRE, *Pays Messin*, II, 83. Cfr. WOLF e HOFFMANN, *Primavera y flor de romances*, II, 64).

molto lunga. È nota la poesia nella quale Rambaldo di Vaqueiras dichiara il suo amore a una Genovese che lo rifiuta, minacciando lui della collera del marito: ¹ Alberto Malaspina impegna un dialogo dello stesso genere con la sua donna,

« Dona, à vos mi coman,
C' anc res mai non amei tan ».
« Amicx, be vos die eus man
Qu' ieu farai vostre coman ».
« Dona, trop mi vai tarzan ».
— « Amicx, ja noi auretz dan », ²

e nelle poesie di Aimerico de Pégulhan troviamo un dialogo quasi identico, nel quale le repliche s'incrociano anche più vivamente. ³

Nella letteratura francese riscontriamo un componimento analogo più vicino al contrasto popolare, in cui vediamo un amante corteggiare una *béguine*, la quale, dopo avergli a lungo resistito, finisce col cedergli, e a quanto pare ben volentieri. ⁴

Questo genere non doveva svilupparsi molto nella lirica cortigiana: ivi fu sostituito dalle due varietà sorte da esso, la tenzone cioè e la pastorella: la pastorella, che determina in una maniera invariabile la

¹ *Bella tan vos ai pregada*: RAYNOUARD, II, 193; BARTOLI, *St. lett. it.*, II, 337.

² RAYNOUARD, III, 163.

³ RAYNOUARD, III, 425. Questa situazione si ripete in una poesia assai celebre (*Estat ai en gran cossirier*, RAYNOUARD, II, 188) che è anch'essa una specie di contrasto amoroso: la Contessa di Die si lamenta con Rambaldo d'Orange perché non l'ama più, ed egli risponde con una freddezza molto significativa.

⁴ È stata pubblicata dal MEYER, *Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français*, deuxième partie, Paris, 1877, p. 379; Ball. del cod. Oxf. 71.

condizione degli interlocutori e le circostanze nelle quali si incontrano; la tenzone, che, a un dialogo di amore, sostituisce ora uno scambio d'ingiurie, ora una discussione scolastica e pedantesca su una questione teorica.¹ Crediamo dunque che Cielo conoscesse composizioni francesi o provenzali del genere della sua. Non potremmo affermare tal cosa se il Contrasto fosse il solo esempio di questo tema nelle poesie liriche imitate dalla francese; ma non è così: di fatto troviamo contrasti in gran numero presso tutti gli imitatori della lirica francese, in Germania, in Portogallo,² ma più di tutto forse in Italia.

¹ [In un ms. (fine del sec. XIII) della Biblioteca Nazionale di Parigi, acquistato recentemente, esiste un vero contrasto in francese: *Débat de la demoiselle et du clerc*, che pubblicherà fra poco il Jeanroy; indicazione di un altro è data nel *Bulletin de la Société des anciens textes*, 1876, p. 98].

² Così in Germania troviamo, ad esempio, una poesia del tutto simile a quella da noi ricordata addietro di Ciaccio dell'Anguillaia, con questa sola differenza che, mentre quella del poeta italiano è viva e graziosa, questa invece è secca e pedantesca: ma il soggetto è identico:

10 ... « O virgo tu pulcherrima
 cum non sis acerrima,
 verba das asperrima
 sicut sis deterrima
 Si non sanas, morior ».

— Quid tu optas, juvenis!
 quaeris quae non invenis.
 Mecum quaeris ludere ?
20 Nulli volo jungere ».

— Sed amor durus est,
 ferus est,
 fortis est:
 qui nos vincit iuvenes,
 vincat et juvenculas
 ultra modum rigidas ».

Abbiamo già ricordato il componimento di Ciaccio dell'Anguillaia (*O gemma leziosa*), poeta fiorentino¹ presso a poco contemporaneo della scuola siciliana, e che non sembra aver potuto imitarla.² La scuola

— Video dictis his
quid tu vis
quid tu sis
quod amare bene scis,
et jam intus ardeo »,

(*Carmina burana*, p. 182).

Così abbiamo un altro contrasto di Albrecht von Iohansdorf (BARTSCH, *Liederdichter*, XI, 33) che ricorda molto da vicino le pastorelle di Guiraut Riquier, dove i due interlocutori fanno prova d'ingegnosità e di presenza di spirito: in questo rapido scambiarsi di argomentazioni e di epigrammi vi è come una tenzone in germe nella quale lo scoppietto armonioso delle parole e delle rime dà spesso un grande rilievo al pensiero. Così può essere ricordato un altro componimento analogo di Truhsaeze von Sant Gallen (Cfr. BARTSCH, *Liederdichter*, xxx, 31, cfr. anche *ibid.*, xxx, 1).

Per il Portogallo si confronti la poesia di Ioham di Guylhade, ad esempio, che riporta il BRAGA, *Cançonero*, n. 31.

¹ « Ciaccio dell'Anguillara di Firenze » (D'ANCONA e COMPARETTI, III, 178). [Anche il GASPARY, *op. cit.* p. 81-82 avverte che la poesia di Ciaccio ha un'andatura simigliante alla *Rosa fresca aulentissima*, aggiungendo per altro che « l'argomento non è rappresentato con quella rozzezza plebea, ma con finezza e grazia: con ciò la fraseologia cortigiana non è scomparsa interamente ». Non credo necessario il dover richiamare alla mente di nessuno dei lettori che il GASPARY, *op. cit.*, p. 87, il quale riconosce l'influenza della poesia pastorale provenzale e francese su due poesie toscane, quella cioè or ora ricordata della *gemma leziosa*, e « una poesia anonima, attribuita qualche volta, ma senza ragione, allo stesso Ciaccio dell'Anguillaia: *Part' io mi cavalcava* », il Gaspary, dico, contesta assolutamente tale influenza sul Contrasto di Cielo].

² Se si ammette che la poesia di Ciaccio nulla deve a quella di Cielo, vi sono certi tratti comuni i quali non possono spiegarsi se non come imitazioni di uno stesso originale: le due interlocutrici, che sono tutte e due contadine (Ciaccio v. 2, 53), rispondono ugualmente esservi altre donne che le sorpassano in bellezza e che

siciliana stessa ci fornisce un altro esempio: una poesia cioè interamente cortigiana di Giacomo Pugliese (*Donna di voi*), la quale differisce da quella di Cielo soltanto in questo che l'amante, invece di rivolgere preghiere a colei che ama, le fa rimproveri dei quali essa cerca giustificarsi. Nella letteratura del settentrione d'Italia dal XII al XV secolo vi è un gran numero di contrasti, gli autori dei quali si sono compiaciuti a variare i sentimenti e la situazione reciproca degli interlocutori, e più di tutto a dare alla donna l'umiltà supplichevole e all'uomo l'altera insensibilità, che sono loro abituali nelle canzoni drammatiche francesi. Appartiene al XIII secolo una poesia di Mazzeo di Ricco (*Lo core innamorato*) lo stile della quale dimostra una profonda conoscenza delle rime dei trovadori: in essa una donna lamenta l'assenza dell'amico, manifesta il timore che non la dimentichi per altre donne, ed egli risponde con proteste di fedeltà.¹

basterebbe cercarle per trovarle. Questa finta modestia si trova spesso anche nelle pastorelle e doveva essere un tratto obbligato e convenzionale: cfr. nel XVI secolo:

Allez à Binette plus belle que moi.

(HAUPT, *Französische Volkslieder*, Lipsia, 1877, p. 110).

Tutte e due rimproverano all'amante d'essere eretico e cattivo cristiano: Ciacco ben goffamente fa dire alla donna: « Guarda que legge tieni — se non credi all'altare (v, 47) »: cfr. Cielo: « uomo blastemato » (str. 12) e « so che non se' tu eretico, figlio di Giudeo » (str. 26). La minaccia dell'arrivo del padre, del fratello, del marito, che si ritrova nei componimenti di Cielo, di R. di Vaqueiras, e in una quantità di pastorelle, doveva anch'esso appartenere al genere popolare, che probabilmente è la loro fonte comune.

¹ Vi è dunque contraddizione fra la natura del componimento e il suo contenuto; gli amanti, che si suppongono separati, si trovano invece insieme, e questo prova, e non sarebbe necessario il

Secondo il Nannucci,¹ sarebbe dello stesso tempo una canzone in forma di ballata, in cui una donna si lamenta di non essere più corrisposta: il suo interlocutore le risponde che è stata lei a volerlo, che s'è mostrata troppo crudele e che egli ama un'altra: invano la donna porta innanzi una teoria molto cortigiana:

Le donne per provare i loro amanti
mostransi corrucciate
non di cor, ma di vista e di sembianti....

Egli risponde che sarebbe una sciocchezza comperare una gioia per mille pene.

Il Carducci attribuisce al secolo XIV cinque contrasti anonimi² tratti da due manoscritti di Firenze, i quali contengono entrambi numerose poesie imitate dal francese.³ In uno, nel più curioso, la situazione trattata da Cielo è interamente rovesciata: l'innamorata, che a quanto sembra ha avuto qualche torto, supplica l'amante a dimenticare, poiché muore d'amore per lui:

tanto son prisà di vostra figura!

Gli ricorda che, se si deve credere ai predicatori, il perdono delle ingiurie è il cammino al cielo; minaccia di morire ai suoi piedi; riconosce che è stata crudele, ma se ne pente:

Messere, voi avete ben ragione
di farmi consumare,

dirlo, che la poesia è composta da un sol poeta e non ha alcun fondamento nella realtà.

¹ 1ª ed., II, 249; 2ª ed., I, 134.

² *Cantilene*, p. 130-139.

³ Il primo è il celebre ms. Strozzi Magl. cl. VII, 1040 (vedi addietro) il secondo è il ms. Rediano 151 della Laurenziana.

po ch' io non fui piatosa del dolore.
Io non sapea che cosa fusse amore....
...Tutta vostra sono, e sempre so stata.

Poi s'incoraggia essa stessa dicendosi che la goccia d'acqua finisce per cavare la pietra più dura,¹ che il soldato non riporta la vittoria se non dopo molti sforzi, che il pescatore per prendere il pesce deve usare di mille astuzie. L'uomo, dopo aver molto chiaramente dichiarato che questo amore l'onora, ma che è risoluto a rifiutarlo:

Ma vostra signoria
io la rifinto e sua falsa amistanza:
mia innamoranza ad altra donna ho data;

dopo avere schiacciata di rimproveri colei che pretende non amar più:

Sete fontana di sí gran fallanza
piena di tradigione,

e averla mandata da qualche altro amante:

D'altr' nom pensate - di me sete errata,

finisce con lasciarsi commuovere da una tenacità per lui così lusinghiera, e dice che egli ha voluto soltanto sottoporla a una prova:

Al tutto i' son contento
ch' io ho provato il tuo fermo disio.
Rendoti in tutto l'anima e 'l cor mio,
per altra donna - non t'avrei cambiata.

¹ Cfr. Bernard de Ventadour: *Conortz* (RAYNOUARD, *Choix*, III, 81); Ch. de Coucy, 1965, FATH, *Die Lieder des Castellans von Coucy*, Heidelberg, 1883, p. 41; Anon, 2010 (*Ined.*).

In un'altra poesia¹ nella quale si svolge lo stesso soggetto, l'uomo è intrattabile:

Falsa, tu mi giurasti
con tue false parole
ch'altr' uom che me non volei per amante.
Pocia si mi mostrasti
la luna per lo sole.
Dand' io fede al tuo falso semblante....

In un'altra² è invece la donna che, dopo aver rigettato le proteste d'amore dell'amante, confessa che non era stata se non una finzione per mettere quello amore alla prova.³ Da ultimo il contrasto può trasformarsi in duetto amoroso, come accade nella poesia: *Se d'amor ti diletta*,⁴ ove ritroviamo uno dei più antichi luoghi comuni della lirica francese, perché al momento della separazione appunto i due amanti si scambiano i loro voti e le loro promesse.⁵

Non ritorniamo quindi, come si vede, all'opinione del Caix, il quale cadendo in esagerazioni ha compro-

¹ *I' mi sono avveduto*. CARDUCCI, 135.

² *Di sospirar sovente*, CARDUCCI, 132.

³ Sembra evidente da un passo di questa poesia:

Per veder tua intenzione
fatto ho contrasto al tuo dir rispondendo,

che la parola *contrasto* applicata così felicemente dal D'Ancona alla poesia di Cielo, designasse realmente nel medio evo questo genere letterario.

⁴ CARDUCCI, 130.

⁵ È stato certamente notato che molti di questi componimenti (specialmente *Messere lagrimando*; CARDUCCI, 139) ricordano molto il *Donec gratus eram* d'Orazio, dal quale tuttavia non sono imitate. Non citiamo una poesia friulana del 1416 (pubblicata dal IOPPI, *Arch. glott.*, IV, 205), perché è assai difficile il sapere se sia di derivazione erudita o popolare (è una piccola ballata in abab bcCC; i versi sono di 7 sillabe maschili o 8 femminili).

messo una teoria che in sé stessa era molto vicina alla verità, e che avrebbe potuto rendere inoppugnabile se avesse scostato un poco il terreno della lotta: egli, volendo vedere nel *Contrasto* l'imitazione diretta delle pastorelle francesi, ha dato appiglio ad obbiezioni in apparenza molto solide, che il D'Ovidio argutamente ha così riassunto: « *Pour faire un civet de lièvre, il faut un lièvre*; per fare una pastorella ci vuole un cavaliere e una pastora: ora qui non abbiamo né l'uno né l'altra ». ¹

Conveniamo che fra il *Contrasto* e la pastorella vi sono notevoli, se non capitali differenze: nella pastorella l'incontro è sempre casuale, ha luogo in aperta campagna e non presuppone alcuna relazione anteriore fra gl'interlocutori: ² per contrario nel *Contrasto* l'incontro ha luogo nella casa stessa della donna, dove il galante s'introduce, né si parlano per la prima volta, perché vi è fatta allusione alle preghiere, che egli altra volta ha diretto alla donna che pretende amare.

Ma se il *Contrasto* non è imitato dalla pastorella, pure si collega col genere dal quale questa è venuta fuori: tale conclusione ci pare risulti sufficientemente da tutto quanto precede. Ci sembra inoltre che la pastorella cominciasse a staccarsi da questo genere quando fu composto il *Contrasto*; poiché di fatto vi sono almeno due tratti comuni alla poesia di Cielo e alla pastorella francese.

¹ *Saggi critici*, Napoli, 1879, p. 466.

² Il D'Ancona aggiunge che ordinariamente terminano col danno del galante che si ritira *scornato* e *a bocca asciutta*. Lo scioglimento contrario è egualmente frequente, ma è inutile compilare la statistica dell'uno e dell'altro.

In primo luogo in tutte e due l'eroe dell'avventura si confonde col poeta, e questo non è un tratto molto antico, perché soltanto a poco a poco ai troveri, componendo opere di questo genere, dovette venire in mente di attribuirsi le avventure descritte, le quali essi senza dubbio consideravano come titoli di gloria: così a nostro avviso si spiegano le introduzioni narrative nelle quali non mancano di mettersi in scena. Medesimamente l'eroe del Contrasto è poeta, egli si fa dare del *canzonieri*:

A questi ti riposa, canzonieri, (str. 8) ¹

e, se è rifiutato, minaccia di non fare più canzoni:

Se quisso non arcomplimi, lassone lo cantare (str. 27):

anche i poeti francesi protestano tutti i momenti che *lasceranno di cantare* se non hanno una ricompensa; come se il loro silenzio fosse per il mondo una gran punizione. In secondo luogo l'eroe della poesia, se non era cavaliere,² era almeno di condizione superiore a quella della donna da lui corteggiata, perché ella lo chiama *mio sir* (str. 32) ed egli la tratta di *vilana* (str. 15) senza che essa protesti.

Riassumendo, crediamo che, per ciò che riguarda i rapporti tra la poesia italiana e la francese, si possano ammettere le due proposizioni seguenti:

¹ Il Bartoli (II, 136) intende che la donna con questo voglia dirgli di por termine alle sue adulazioni, alle sue baie: è come se gli avesse detto: *Queste son tutte baie!*, ma tale interpretazione mi sembra poco naturale, di più resterebbe a spiegare il secondo passo citato sopra.

² In altri termini: era a piedi o a cavallo? Ci sembra superfluo il trattare, dopo tanti altri critici, una questione così grave: diremo soltanto che il Caix, per concedergli una cavalcatura, ha

1.° Tutte le poesie drammatiche (canzoni di donna, dialoghi e così via) sono imitate molto da vicino da originali francesi.

2.° Il *Contrasto* di Cielo è fondato su un genere popolare che dovette esistere in Sicilia prima che vi entrasse la poesia francese. Ciò non ostante il suo autore ha conosciuto poesie francesi di giro e argomento analoghi e su queste ha foggiate alcuni suoi tratti; ma poiché questo genere non è conosciuto in Francia se non per via di redazioni di molto posteriori, sarà sempre impossibile il determinare con esattezza qual parte v'abbiano avuta le opere popolari siciliane, quale le opere francesi, quale l'invenzione personale dell'autore. ¹

fatto sfoggio di molte sottigliezze ed ha anche fatto qualche violenza ai testi: i due versi sui quali si fonda:

Guarda non t'arigolgano questi forti corenti (str. 4)

Er sera ci passasti corenno a la distesa (str. 8),

non sono molto conchiudenti: le pastorelle francesi ci danno indicazioni sul loro protagonista nell'introduzione narrativa di cui sono fornite, e non nel corso del dialogo; questa introduzione mancando nel *Contrasto* di Cielo, è naturale che certi particolari restino indeterminati nel testo, come erano forse nell'intendimento del poeta. I componimenti di questo genere che sono solo popolari non determinano mai il luogo della scena né la condizione dei personaggi.

¹ Queste pagine erano già scritte da parecchi mesi quando apparve nella *Romania* (XVII, 612-18) il resoconto molto elaborato fatto dal D'Ovidio di una nuova edizione del *Contrasto* (a cura di G. SALVO-Cozzo, Roma, 1888). Egli riassume nel principio del suo articolo le conclusioni che gli sembrano risultare dalla vivissima controversia da lui chiamata *La questione ciullina* e che considera come acquisite formalmente alla scienza. L'opinione del D'Ovidio, che su questo soggetto ha riflettuto più lungamente di quello che abbiamo potuto fare noi, e che soprattutto ha potuto

III

Nella lirica italiana adunque troviamo soprattutto un gran numero di componimenti, che possono passare come tipi nuovi di generi, che la francese ci ha già fatti conoscere; non ci porta quindi, per la conoscenza di questa, se non pochi dati nuovi: di fatto nel medio evo vi è una meravigliosa rassomiglianza fra le diverse manifestazioni di un medesimo genere. Quando

seguire molto più da vicino le fasi della contesa, ha una speciale importanza; siamo stati quindi ben contenti che il suo *Credo* definitivo, per quanto riguarda il *Contrasto*, si avvicini moltissimo a ciò che abbiamo detto precedentemente. Eccone i principali articoli:

1.° Il *Contrasto* non ha alcuna relazione di continuità con l'antico canto amebeo e il *bucolico* siciliano; ma si ricongiunge con le poesie a dialogo neo-latine dello stesso tempo: non ha tuttavia nessuna particolare affinità con la pastorella francese e provenzale.

2.° Il *Contrasto* non è un componimento popolare, ma più tosto una di quelle poesie di corte, troppo rare, che sono state rivestite di una veste popolare. È un'opera interamente personale, ma di soggetto, di intonazione e di stile popolari, come le *Laudi* di Fra Jacopone o i *Poemeti* di Fra Bonvicino.

3.° Vi si trovano più tosto numerose espressioni, frasi, immagini di carattere antico e di origine francese o provenzale; restando per altro incerto quante il poeta ne abbia tratte dal linguaggio comune nel quale erano già potute penetrare, quante direttamente dal gergo amoroso, quante da ultimo ne abbia fatte entrare lui stesso nel fondo plebeo del linguaggio della sua poesia con intendimento ironico.

4.° È difficile e fors'anche impossibile il sapere se l'autore era uomo di condizione mezzana, o se, appartenendo alla classe alta, ha voluto imitare il dialogo popolare.

una forma poetica aveva arriso alle menti una volta, vi si modellavano sopra una quantità di esemplari nuovi, che si cercava più di accrescere che di variare.

Tuttavia in Italia incontriamo alcune forme arcaiche e divenute rare in Francia: ad esempio il monologo della donna innamorata o abbandonata, ancora puro e senza mescolanza; il duetto di separazione degli amanti che, abbellendosi di circostanze particolari, doveva dar luogo all'alba, ma che qui apparisce in tutta la sua semplicità e nudità primitive; da ultimo il contrasto, il più interessante fra tutti i temi italiani.

Tuttavia se i generi più rigorosamente determinati della poesia francese, quali l'alba e la pastorella, sono sconosciuti alla più antica poesia italiana, i più antichi temi popolari v'hanno già incontrato un principio di elaborazione cortigiana: abbiamo fatto notare i personaggi della mal maritata e dell'amante del crociato; da ultimo abbiamo creduto distinguere nel contrasto i primi germi della pastorella.

Sembra adunque che la poesia italiana abbia imitata la francese al momento in cui questa cominciava a modificare gli antichi temi lirici, cioè nello scorcio del XII secolo, e a questa stessa conclusione ci condurrebbe lo studio puramente storico della questione:¹ di fatto non conosciamo alcun poeta italiano anteriore alla prima metà del XIII secolo: verso questo tempo appunto la corte di Federico II, morto nel 1250, ci apparisce come un centro di produzione lirica molto importante, tanto da poter far rimontare un po' più addietro i primi saggi di poesie analoghe in Italia.

¹ [Cfr. i due studi importantissimi del TORRACA su *Il Notar Giacomo da Lentini*, nella *Nuova Antol.* del 1° ottobre 1894, e su *La scuola poetica siciliana*, nei fasc. del 15 novembre e 1° dicembre].

Forse la scintilla poetica si manifestò in Sicilia al tempo del soggiorno di Giovanna, figlia della famosa Eleonora d'Aquitania, che, sposata col re Guglielmo nel 1177, vi rimase fino al 1191, e al tempo del passaggio nell'isola di Riccardo Cuor di Leone e di Filippo II (1190), che conducevano con loro alla terza crociata un brillante seguito innamorato della poesia, e senza dubbio anche un buon numero di *jongleurs* e di poeti di professione. Tuttavia non crediamo si debba concedere troppo grande importanza alle influenze accidentali e passeggiere: potevano aver data la scossa semplicemente i *jongleurs* che percorrevano l'Italia e dovevano portarvi i generi conosciuti in Francia. È vero che, se fosse così, i primi antichi testi lirici dovrebbero appartenere all'Italia settentrionale e non alla meridionale: a questa obbiezione potremmo rispondere che, nel settentrione, si parlava generalmente in provenzale; aggiungeremo che le opere dei poeti siciliani furono le prime ad essere raccolte, ma senza dubbio non le prime ad essere composte,¹ e che dovet-

¹ È noto del resto che fra i poeti chiamati siciliani, si collocano ordinariamente alcuni poeti toscani che furono a un di presso loro contemporanei, quale Bonaggiunta Urbicciani da Lucca, Meo Abbracciavacca da Pistoia, Guido d'Arezzo e così via. (Cfr. A. THOMAS, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie*, p. 72). [Del resto confronta quanto abbiamo detto addietro in nota: mi si permetta qui di aggiungere un passo del Torraca tratto dallo studio sul Notaro Giacomo da Lentini, che dà luce all'argomento (*studio cit.* in *Nuova Antol.* 1 ottobre 1894, p. 394-96): « *Regale solium erat Sicilia* scrisse Dante, *corte di Sicilia, corte siciliana* usano scrivere i moderni; ma è tempo di intendersi una buona volta, di appurare, con la storia alla mano, il senso esatto di queste locuzioni, perché non accada più di vedere confinata la scuola poetica siciliana dentro le mura della città di Palermo, anzi dentro la reggia palermitana, a marcio

tero la loro conservazione al favore che, per la prima volta nell'Italia meridionale, un principe accordava alla poesia: ma è probabile che una quantità di canzoni, prima di queste, avesse risuonato per tutta la penisola, canzoni scomparse senza lasciar traccia di sé. I componimenti del genere che qui ci interessa non si trovano più, presso i poeti siciliani, che come eccezioni; avevano dovuto essere più numerosi nel periodo precedente e forse allora erano nati per tutto il suolo italiano.

Si domanderà poi senza dubbio se fu la poesia del settentrione o quella del mezzogiorno che esercitò la sua influenza sulle prime produzioni dell'Italia: *a priori* è verosimile che i cantori meridionali vi fos-

dispetto della storia. Federico II, nato il 26 dicembre 1194, uscì di minore nel 1208; nel marzo del 1212, appena diciottenne, salpava da Messina per tentare la grande avventura dell'acquisto dell'Impero. Non rivede l'isola se non dopo nove anni, nel 1221, e per pochi mesi, perché chiamato dal papa Onorio, dovette passare in terra ferma. In Sicilia si recò poi, nell'estate del 1222, nell'estate del 1223 — e vi si trattenne allora sino alla primavera del 1225 — per sottomettere i Saraceni, nel dicembre del 1226, infine, nell'aprile del 1233. La prima volta si fermò lungamente a Messina; promulgò a Catania, a Paternò, a Messina parecchie leggi importanti; a Palermo andò verso l'agosto e vi si fermò fino a mezzo novembre. La seconda volta (giugno-ottobre) stette tre mesi buoni ad assediare Giato, ma non andò, pare, a Palermo. La terza, — e perdette allora la moglie a Catania — i documenti ce lo mostrano a Palermo nel luglio del 1223 e dal dicembre del 1224 al marzo del 1225. La quarta era a Palermo nel maggio del 1227, ma non più nel luglio. La quinta ed ultima volta, dopo avere repressa in Messina la ribellione promossa da Martino Mallone, e aver convocato e tenuto curia generale a Siracusa e a Messina, andò per un paio di mesi a Palermo. Che io sappia, dal febbraio del 1234 al dicembre del 1250, cioè sino alla sua morte, non ripassò lo stretto mai più. Tirate le somme, in quarantadue anni di regno, non contando quelli della tutela,

sero sempre più numerosi. Ma questo fatto ha poca importanza, perché sappiamo che la grande corrente di poesia popolare che attraversò la Francia all'XI e al XII secolo dovette essere presso a poco da per tutto simile e che non vi fu differenza essenziale fra il repertorio lirico dei *jongleurs* venuti dalle diverse parti della Francia. Soltanto più tardi, quando la società aristocratica si appropriò in certa maniera la poesia lirica, le diede la sua impronta, e l'aspetto di questa poesia rifletté quello dei gruppi sociali in cui visse e dei personaggi che l'ispirarono e la coltivarono.

l'isola non l'accolse se non a larghi intervalli, per sei o sette anni, Palermo dal 1212 in poi per una quindicina di mesi in tutto. Non Corrado vivo, il cadavere di Corrado valicò il Faro, e non poté trovare sepoltura in terra siciliana. Manfredi giunse a Palermo nell'agosto del 1258, in buon punto, perché ricevette colà la notizia falsa della morte di Corradino, e si fece eleggere e incoronare re; ma non vi restò più di un paio di mesi: per un'altra sessantina di giorni vi ritornò nel 1262. Si finisca, dunque di parlare della *corte siciliana* come di fatto proprio della sola isola di Sicilia, a meno che non si voglia immaginar la corte senza i principi e senza i cortigiani. E non si parli più in ispecie, di *corte di Palermo*, giacché a Palermo la corte, dal 1216 in poi, al tempo di Federico re dei Romani e imperatore, di Corrado, di Manfredi, capitò, ben si può dire, di passaggio. A Palermo, credo, non ebbe sede nemmeno negli anni che, assente Federico, il regno era governato da Costanza sua moglie, dal 1212 al 1215. Apriamo, infatti, la bella raccolta del Winkelmann e dell'Huillard-Bréholles, e che troviamo? Il 15 maggio 1212 Costanza era a Messina, dal gennaio all'aprile del 1213 a Messina, nel gennaio del 1215 a Messina, nel febbraio del 1216 a Messina, nell'aprile a Caltagirone, nel giugno a Messina di nuovo. — R. da S. Germano dice che Costanza ed Enrico andarono in Germania nel 1218; ma il Du Cherrier cita un documento, secondo il quale nell'ottobre del 1216 essi erano a Modena in viaggio per la Germania. Salimbene riferisce al 1216 il passaggio di Costanza per la città di Reggio Emilia »].

BIBLIOTECA CRITICA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA
DA
FRANCESCO TORRACA



IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

—
1897

MICHELE BARBI

NOTIZIA

DELLA VITA E DELLE OPERE

DI

FRANCESCO BRACCIOLINI



IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

1897

PROPRIETÀ LETTERARIA

Firenze — Tip. G. Carnesecchi e Figli.

I

Quattro poemi epici, un poema eroicomico, tre tragedie, altrettanti drammi, un volume di liriche, e altre minori cose in verso e in prosa lasciava impresse alla sua morte Francesco Bracciolini dell'Api da Pistoia; e parecchi altri poemi e poemetti e drammi e componimenti di vario genere rimanevano inediti, alcuni de' quali videro poi col tempo la luce. E alla sua favola pastorale *L'Amoroso Sdegno* si dava lode, anche un secolo dopo, d'esser pari all'*Aminta* e al *Pastor fido*; l'*Evandro* fu giudicato una delle migliori tragedie del Seicento; alla *Croce racquistata* non mancò chi assegnasse il terzo posto dopo il *Furioso* e la *Gerusalemme*; e lo *Scherno degli Dei* valse a contrastare il primato così di tempo come di merito alla *Secchia rapita*. Ma, ancor vivente l'autore, non mancava chi « censorio supercilio, omnia eius opera, ac praesentim heroica, adhunc, ut dicitur, naso suspenderet; quod diceret, omnia in eis esse deterrima, iamque contigisse, ut antea illa fato suo fungerentur, quam ipsum vita deficeret ». ¹ E se quest'ultima cosa era allora falsa, col tempo quelle opere

¹ ERITREO, *Phinacotheca*, III, 177.

vennero davvero a non esser più lette; fatta forse eccezione per lo *Scherno*, al quale la questione di primato suaccennata ha conservato sempre qualche po' di vita.

Veramente il Bracciolini non eccede sopra il comune degli uomini per aver primo tentato o condotto a perfezione alcun genere letterario, né per aver combattuto con originalità e vigore d'ingegno contro dannosi pregiudizi religiosi e sociali od anche contro servili imitazioni nei costumi e nell'arte: non è dunque di quegli ingegni che hanno nella storia dell'arte o in quella del pensiero un posto distinto. Ma poiché l'opera sua non fu né scarsa né senza merito, e v'è pur oggi nel giudicare di lui tanta disparità, ch'altri dà, per esempio, allo *Scherno* molto valore come satira politica e letteraria, ed altri lo giudica senza utilità di scopo e pregio artistico; altri pubblica del Bracciolini le cose inedite, anche incomplete, ed altri trascura di registrare il suo nome fin tra i poeti minori del suo tempo; un nuovo studio sulla vita e sulle opere di lui non m'è parso inutile: tanto più che la storia letteraria del sec. XVII è in gran parte da rifare, e il nostro autore s'esercitò quasi in ogni genere di poesia in uso a' suoi tempi.

La notizia più compiuta che finora abbiamo della vita e delle opere del Bracciolini è sempre quella del Mazzuchelli. Mario Menghini alcuni anni fa, proemmiando all'edizione della *Psiche* e di alcuni drammi inediti del nostro autore,¹ aggiunse più precisi particolari biografici, desumendoli da una canzone del poeta sulla propria vita,² e un utile ragguaglio tanto dei ma-

¹ Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1889 (*Scelta di curiosità*, disp. 234).

² Il Menghini si servì del ms. che si ha di questa canzone nella Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma (Cod. Vitt. Eman. 43); nella

noscritti braccioliniani acquistati pochi anni innanzi dalla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma, quanto di quelli che da più secoli si conservano nella Barberiniana della stessa città; ma limitò l'esame critico delle opere a quelle sole che dava per la prima volta in luce. Altri scritti, dei quali farò ricordo a suo luogo, hanno aggiunto qualche documento non inutile alla biografia del poeta; ma restano ancora da utilizzarsi convenientemente le non poche notizie date da scrittori contemporanei¹ e quasi tutte ancora le carte e i manoscritti lasciati dal poeta, dei quali solo una parte si ha nelle biblioteche Vittorio Emanuele e Barberini di Roma. Molti si trovano oggi nella Biblioteca Nazionale di Firenze per dono della signora Sofia Fortini, alla quale sono pervenuti per eredità di famiglia: alcuni altri, e importanti, sono nella Fortegueriana di Pistoia; e non ne mancano nella Collezione Rossi-Cassigoli della Nazionale di Firenze, nella Riccardiana, nella Marciana, e nella Collezione pistoiese del dott. Alberto Chiappelli. Per una figura come quella del Bracciolini, si può dire che il materiale di studio, piuttosto che scarseggiare, sovrabbonda; ma noi, dove all'esame e all'apprezzamento delle opere tornino inutili le minute notizie della vita dell'autore, sapremo limitarci ai fatti principali e al riflesso ch'essi ebbero nell'animo del poeta.

stampa, che credo rarissima, delle *Poesie liriche toscane* del Bracciolini (Roma, 1639), tale canzone si legge con varietà notevoli di concetto e di forma.

¹ Meritano fra questi speciale considerazione le *Apes Urbanæ* dell'Allacci, la *Pinacotheca* dell'Eritreo, la *Pietà di Pistoia* del Dondori, tutti e tre conoscenti o amici dell'autore, e le « Varie memorie del Sig. poeta Francesco Bracciolini dell'Api di Pistoia con ogni verità raccolte o da persone che l'hanno conosciuto o

II

Di famiglia nobile e adoprata spesso nei supremi uffici della città,¹ ma non molto agiata, nacque il nostro poeta in Pistoia il 26 novembre 1566, figlio a Giuliano Bracciolini e Marietta Cellesi, e nipote, per parte di padre, a Selvaggia Bracali, rimatrice di qualche nome nella sua città e fuori.² Fattosi grandicello, il padre vedendo non senza sgomento, in quegli anni di carestia e pestilenze, crescer la famiglia e scemare le rendite, lo indirizzò allo studio delle leggi, che era allora per i gentiluomini corredo indispensabile, ad aver fortuna nelle corti, quanto le amene lettere e la poesia. Ma Francesco, mentre aveva per queste tendenza fortis-

da scritture degnie di fede », che ci conserva il codice Fortegueriano B. 107.

¹ Guglielmo, avo del poeta, fu provveditore del Comune l'anno 1544, gonfaloniere negli anni 1549, 1558, 1561, 1565, 1568, 1573; ottenne la cittadinanza fiorentina nel 1558 (SALVI, *Istorie di Pistoia*, vol. III, ai detti anni: Cfr. CANTINI, *Legislazione toscana*, III, 249 e segg.); Giuliano, suo figlio e padre di Francesco, dottore di leggi, fu gonfaloniere negli anni 1576, 1584, 1586, 1592 e abbondanziere nella carestia del 1590 (SALVI, *ibid.*). La famiglia Bracciolini era delle principali di parte Panciatica.

² Nelle *Notizie* premesse all'edizione dello *Schernò* del 1772 il Bracciolini è fatto nascere il 28 novembre, ma le *Varie memorie*, donde quelle notizie appare per più riscontri essere state tratte, precisano la data della nascita « a dì 26 novembre 1566 in giorno di martedì a ore 21 $\frac{1}{2}$ ». « Povera verga di nobil tronco » si dice il poeta nella canzone autobiografica; e anche le *Varie memorie* confermano ch'egli fu « scarso dei beni di fortuna ». Il matrimonio dei suoi genitori, concluso con scritta privata il 24 dicembre 1564, fu celebrato a dì 8 maggio 1565; e gli atti relativi si conservano nel R. Archivio di Stato fiorentino (Rogiti di ser Francesco Forteguerri 419, c. 255 e segg.). Marietta ebbe una dote di 7050 lire.

sima, con fatica piegava la mente alle aridità legali;¹ e appena si fu addottorato,² venuto a stabilirsi a Firenze, finì col darsi tutto agli studi prediletti. Ascritto appena ventenne, nel 1586, insieme con Francesco Patrizi e Iacopo Mazzoni, all'Accademia Fiorentina, nella quale s'accoglieva il fiore degli studiosi ad esercitarsi

1

Perch'io riesca tal dove la legge
Dura e nodosa a me disciolga e spiane,
A Felsina mandarmi il padre elegge
Dalle paterne mie rive lontane:
Era ancor giovanetto, ond'egli regge
Le voglie mie per lor vaghezza insane,
E saggiamente a poco a poco imprime
Nel mio tenero affetto altro che rime.
Ma quell'istinto natural che impresso
Aveva in lui la madre sua Selvaggia,
Benché più moderato e più rimesso
Nella mente paterna accorta e saggia,
Trapela in me sì come avviene spesso
A chi l'arbor non sale e 'l pomo assaggia;
E tanto in me quel suo calor s'interna
Ch'ogni mia voglia a suo voler governa.
Quinci talora alle mie cure intento,
Con estasi di Pindo a me sottratto,
Di fuori un marmo immobile divento
Al senso, al moto, alla figura, all'atto;
Nulla miro, odo nulla, e nulla sento,
E imaginando ogni potenza abbatto;
E non ritorno in sin ch'io mi risquoto,
Dell'opprese potenze al primier moto.
E convien che per me la strada pigli,
Non quella ch'io volea quando la presi...

(Carte Fortini, inserto II, n. 303).

² Che s'addottorasse lo prova un suo capitolo inedito (*Io non parlo tedesco né germanico*) che si conserva tra le carte Fortini e che finisce

Io son prete e dottore e son canonico.

Le *Varie memorie* aggiungono che s'addottorò a Pisa; ma nei registri dei dottori di questa università dal 1575 al 1588 il suo nome non comparisce. Dai versi riferiti nella nota antecedente si ha che studiò a Bologna.

nella letteratura volgare, vi fece in quello stesso anno una lettura su Cino da Pistoia a dichiarazione del sonnetto *Se 'l viso mio alla terra si china*, mostrando che cosa sia il timore, di cui il poeta è pieno, e di quante sorti, donde nasca, ove dimori, quali siano gli effetti suoi, e, fra questi, se sia maggior segno d'amore il pallore o il rossore.¹ Verso la fine dello stesso anno fu ascritto all'Accademia anche Maffeo Barberini, di cui il Bracciolini doveva in seguito divenir segretario; e l'anno dipoi il Guarini, che il pistoiese poté nel 1588 conoscere personalmente nella sua venuta a Firenze, e forse anche aver qualche notizia del *Pastor fido*, se pure circa quel tempo non fu rappresentato in detta città.²

In questi anni, oltre che dai soliti studi su Dante e sul Petrarca, le menti erano occupate dal nuovo poema del Tasso e dalle polemiche a cui dava luogo. L'Accademia Fiorentina non prese ad esse parte diretta, come quella della Crusca e quella degli Alterati;³ ma il Bracciolini dovè fin d'allora concepire per il grande poeta quell'ammirazione, che lo portò ad essere uno dei suoi più fedeli imitatori. Non sappiamo precisamente se al tempo della venuta del Tasso a Firenze il Bracciolini era ancora in quella città; ma, se non in questa occasione, poté conoscerlo in seguito a Roma e a Napoli. Il P. Zaccaria nella *Bibliotheca Pistoriensis* (p. 170) e il Crescimbeni nella sua *Istoria* (II, 494) non dubitano veramente di affermare che il nostro autore godè dell'amicizia di Torquato; ma donde risultasse

¹ Un frammento di tale esposizione ci è conservato nel codice della Nazionale di Roma Vitt. Eman. 43.

² Rossi, *Battista Guarini ed il Pastor fido*; Torino 1886, p. 94 e 187.

³ Cfr. il Diario di questa Accademia contenuto nel cod. Ashb. 558 della Laurenziana, vol. III, c. 61^a e 61^b.

loro così di sicuro, non so: forse dal sonetto del Bracciolini « alla memoria del Tasso » ch'è fra le sue *Poesie liriche toscane*:

Vissi teco e cantai, Torquato: or vivo
A cantar solo e sospirarti spento;
Il ciel, che 'l pletro mio scorgea più lento,
Dopo il cenere tuo serbommi vivo.
Ma ben veggio or, del tuo consiglio privo,
Quel che tu fosti...

Ma che cosa aveva fatto il Bracciolini prima della morte del Tasso, da poter scrivere il primo di questi versi? Il Menghini assegna agli anni passati a Firenze la composizione di « sonetti, canzoni e stanze rusticali applauditissime, oltre ad una pastorale, intitolata l'*Amoroso Sdegno*, alla quale attese per molti anni e che fu stampata nel 1597 » (p. VIII), e cita il Mazzuchelli che la dice « scritta in età di venti anni incirca ». Ma quelle rime e le altre che può aver composto nei cinque anni appresso, dovettero esser ben povera cosa, a giudicarne dal saggio datone, come vedremo, nel 1597; e quanto alla pastorale, nella prima edizione di essa, fatta lo stesso anno 1597, è affermato che il poeta l'aveva composta « sei o sett'anni » avanti; non prima dunque del 1590. L'avrà scritta prima del 1595? Può essere, e anche no, perché a queste prefazioni secentistiche, particolarmente in fatto di date,¹ non è da prestar nessuna fede. Ond'io dubito che in quel sonetto del Bracciolini sia qualche esagerazione, come di chi voglia, mostrando

¹ In un prologo dell'*Amoroso Sdegno* fatto in nome dei Comici Disdegnosi « alle valorose e belle gentildonne pistolesi », che è fra le carte Fortini, quella pastorale è detta « molti e molt'anni fa composta, et in età più tosto fanciullesca che giovanile ».

intrinsechezza con un grande, accrescere autorità a sé medesimo.

Dové invece in Firenze godere la protezione e l'amicizia di Giovan Battista Strozzi il cieco, la cui casa (scrive il suo biografo arcidiacono Luigi Strozzi) « poteva più dirsi un'università che un privato studio, concorrendovi ad ogni ora la prima nobiltà, e i primi ingegni, e fiorentini e stranieri; leggendo a questi filosofia, a quelli morale, a chi politica, a chi dando precetti di poetica, o d'altre scienze e dottrine ». ¹ E veramente fu grande eccitatore d'ingegni, e molto gli deve la cultura fiorentina sulla fine del Cinquecento. Il Bracciolini, in lettere di qualche anno dopo, manifesta per lui molto affetto e viva gratitudine. « Ringraziola infinitamente (scrive in una di esse) del male che ha detto al zio ² del nipote; et io non dubito punto che V. S. si sia fatto servitore il zio, come si fece il nipote, perché questa è proprietà sua. Godo che ella pigli il possesso di tutti i miei, se bene vorrei che fossero mio dono, non sua rapina: nondimeno, in qualsivoglia maniera, che le cose mie si facciano sue mi è carissimo ». ³ Se l'attribuzione fatta al poeta pistoiese dal catalogo dei manoscritti della Biblioteca Barberiniana di un capitolo in lode

¹ SALVINI, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, p. 247.

² Questo zio del nostro autore è forse lo stesso di cui il card. Montalto scriveva il 24 dicembre 1611 ad Abramo Bracciolini, fratello di Francesco: « Tengo grata memoria della buona e lunga servitù che mi fece il cavalier Bracciolini, vostro zio, mentre visse » (Carte Fortini, inserto 1). Con la qualifica di cavaliere troviamo fra gli zii paterni del poeta un Iacopo: cfr. CARAMELLI, *Alberi genealogici delle famiglie nobili e civili della città di Pistoia ricavati dal priorista Franchi*, ms. nella Collezione Rossi-Casigoli della Bibl. Nazionale di Firenze.

³ Cod. Magl. II, I, 398, c. 82^a.

dell'Ariosto (*Quando col suo partir Vostra Eccellenza*), indirizzato a don Virginio Orsini, duca di Bracciano, fosse accettabile, il Bracciolini avrebbe goduto anche del favore di questo personaggio; ma per la difesa che fa dell'Ariosto e per il ricordo che v'inserisce del *Poemone*, il capitolo dev'essere attribuito a Piero de' Bardi de' Conti di Vernio, al quale furon dedicate nel 1586 le *Considerazioni intorno a un discorso di Giulio Ottonelli* pubblicate sotto il nome di Carlo Fioretti, e che circa il medesimo tempo stava componendo il poema burlesco *Avinavoliottoneberlinghieri*, detto appunto il *Poemone*, dato in luce sotto il pseudonimo di Beridio Darpe nel 1643.¹

Volendo tentare la fortuna, lasciò verso il 1590² la quiete di Firenze per gettarsi nel maremagno della

¹ La lettera con cui l'autore manda il capitolo (cod. Barb. XLIV, 248) a mons. Maffeo Barberino contiene grandi proteste di devozione e servitù; ma non sarà stato soltanto il Bracciolini ad aver obblighi con quel monsignore. Nel principio del capitolo è detto, partendo Virginio Orsini da Firenze:

Tacito afflitto mi stava io da canto;
 Ella a me, come suol, benigna e pia:
 Che farai? - disse - comporrai tu 'ntanto?
 Deh! quel tuo gran poema a cuor ti sia;
 Siati al condurlo avanti e sferza e isprone
 Il saper che dal mondo e' si desia.
 Fummi ciò udir di doppio ben cagione:
 Scemò 'l dolor che 'l suo partir mi dava,
 E volontà m'accrebbe al poemone.

Cfr. MELZI, *Dizionario di opere anonime e pseudonime*, I, 126.

² Nel capitolo *In lode dei capi grossi*, scritto circa il 1613 (BRACCIOLINI, *Poesie giocose di vario genere*, Yverdon [Firenze], 1772, p. 188), il poeta si lamenta d'essere stato cortegiano *sedici anni*; e poichè egli abbandonò il suo ultimo padrone, Maffeo Barberini alla fine del 1505, e non è obbligo credere che i sedici anni fossero proprio interi, è possibile che lasciasse Firenze tanto alla fine del 1589 quanto nei primi sei o sette mesi del 1590.

corte di Roma. Nella grande corruzione di costumi in cui viveva allora quella città, era possibile coll'accortezza e coll'audacia riuscir presto a bene. « Ad ognuno (riferivano in questi tempi al loro governo gli Ambasciatori veneti) l'aver parte nel governo, negli onori, nelle ricchezze è permesso. I poveri, ai quali tutto è lecito, ritrovano bene spesso la fortuna tra i servizi più vili ».¹ Ma al Bracciolini la sorte fu avversa; o, non guasto ancora dal servire in corte, il suo animo ripugnò alle viltà e alle menzogne. Passò a Napoli al servizio dei principi di Sulmona, e ne fu contentissimo; poi fu sbalestrato a Genova sotto più duro giogo (non sappiamo di chi), dove visse in tristi condizioni di salute,² confortato però dall'amicizia del Chiabrera e dell'abate Grillo, il grande amico del Tasso. Di lì tornò a Roma col proposito di non più uscirne; ma la sorte ben presto lo cacciò a Milano, al seguito del cardinal Federigo Borromeo, creato nel 1595 arcivescovo di quella città. In un sonetto del canonico Giovan Francesco Medici

¹ *Relazioni*, ed. Barozzi e Berchet, serie III, Italia; I, 353.

² La canzone autobiografica a stampa:

.... veggio [a Roma] il volgo avaro ed ebro
 L'oro adunar dalle menzogne accolto;
 Ond' io sotto altro ciel ratto mi spinsi,
 E del Sebeto in servitù m'avvinsi
 Generosa, magnanima e sovrana,
 Ché 'l germanico sangue di Lancia
 Non disdegnò Pistoia,
 E in catena l'avvinse amica e piana.
 Ma trarmi ancor dal diletto incarco
 Poté Fortuna, e dove
 Apre Liguria al nostro cielo il varco,
 Nuovo arbitrio sofferai e leggi nuove,
 Forse prudenti più, benché più dure,
 E comprai senno a prezzo di sventure.
 Febri, stomachi, fianchi, in duro agone
 Mi tenner sì, che di tormento io vissi
 Più che di cibo....

lodigiano, pubblicato recentemente dal Flamini,¹ il nostro Francesco è detto *segretario* del cardinale; e certo alla segreteria era addetto, ma ch'egli fosse il vero segretario del padrone, o che tale fosse sin dal principio della sua dimora a Milano, ho motivi di dubitarne. In una lettera del Querenghi a G. B. Strozzi del 7 luglio 1595, conservataci nel codice Magl. VII, 1399, è detto: « Io fui autore al Sig. Cardinal Borromeo che pigliasse al suo servizio nel ministero della segreteria il Sig. Arturo d'Elci; e son consolatissimo che riuscisse a mio modo la pratica, sì per comodo del Cardinale, come anche per gusto di V. S., alla quale egli è servitore poco meno che non le son io ». In una lettera poi, con cui il Bracciolini accompagna da Milano allo stesso G. B. Strozzi un suo capitolo,² abbiamo: « *si dice in casa* che il Cardinale mi manderà tra pochi giorni a Piacenza a sollecitare per sua parte l'espedizione d'una causa del Sig. Conte Gio. Battista con quella Altezza. *Sia o non sia vero*, ho imparato ad alzare il capo e piacermi ogni cosa: s'io fo, godo del bene del fare; s'io non fo, del meglio della poltroneria ». Espressioni che mostrano chiaramente essere il poeta pistoiese, oltre che poco contento del suo ufficio, non a parte dei disegni del padrone. A lui toccava piuttosto « andare a procisione per il mondo » per trattare e sollecitare affari del Cardinale, od anche accompagnar qua e là per la stessa ragione persone di più conto che lui, come una volta che il Borromeo mandò mons. Ferrero a salutare in Savona il Cardinal d'Austria. « Sono andato a Savona

¹ *Francesco Bracciolini a Milano*, Pisa, Mariotti, 1894, per le nozze Gigliotti-Michelagnoli. L'articolo è stato poi riprodotto dall'autore nelle sue *Spigolature di erudizione e di critica*; Pisa, Mariotti, 1895.

² Bibl. Nazionale di Firenze: Magl. II, I, 398, c. 82^a.

(scrive il Bracciolini nella ricordata lettera accompagnatoria del capitolo, dove tal viaggio è descritto); ma non era io, Sig. Strozzi, l'ambasciatore: era mons. Ferrero.... A questa ventura non serba il cielo i disgraziati pari miei ». Ch'egli ottenesse in seguito qualche miglioramento del suo stato, non sappiamo: certo egli serbò non buona memoria di questa servitù col Borromeo:

E per sett'anni a faticare invano
sequestrommi [*la fortuna*] a Milano
sott'aspro morso, ond' io m'affanno e strido,

cantava già vecchio, stando alla lezione manoscritta della sua canzone autobiografica. Oltre al veder fallire chi sa quali speranze concepite, dovè rendergli grave la dimora a Milano anche la « disciplina claustrale » con cui era regolata dal Cardinale la sua famiglia,¹ e la vita sempre attiva a cui essa era costretta, resa più dura dall'austero contegno del padrone. Anche gli Ambasciatori Veneti notavano il suo « rigore e zelo grande, da alcuni stimato disordinato », e lo dipingevano « difficile nelle sue azioni, poco amico alla conversazione umana, e finalmente non punto grazioso né con superiori né con eguali né con inferiori ».²

III

Durante questa permanenza a Milano cominciò il Bracciolini a dar saggi del suo ingegno per le stampe. Nel 1596 stette alcun tempo malato, e nella convalescenza, che fu piuttosto « fastidiosa e lunghetta », an-

¹ RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*. Milano 1656, p. 200.

² *Relazioni* cit., I, 272.

dato per alcuni dì a godersi un po' d'aria libera al monastero di Sant' Angelo, scrisse un *Compendio della vita morte e miracoli di S. Diego*, che vide la luce in Milano l'anno 1598, dedicato da un fra Luigi Panigarola, parente del celebre predicatore, al cardinal Federico.¹ L'operetta è senza pregio per la materia e scritta con tuono enfatico ed oratorio; ma dovè esser gradita al cardinale, rinnovatore dei rigori dello zio Carlo contro il teatro, più forse che la favola pastorale l'*Amoroso Sdegno*, che il nostro autore aveva l'anno innanzi pubblicato per il Ciotti di Venezia,² e che, spacciate rapidamente le due mila copie di questa prima edizione, aveva fatto ristampare nello stesso anno 1597 a Milano con l'aggiunta di alcune rime pastorali.³

¹ *Compendio | della vita, morte, | et miracoli di | San Diego, | Raccolti | da FRANCESCO BRACCIOLINI | ad istanza | del Padre fra Luigi Panigarola. | All'Illustriss. e Reverendiss. S. il S. Cardinale | Federico Borromeo arcivesc. di Milano. || In Milano, | per Gratiadio Ferioli, 1598. Con licenza de' Superiori. | Ad istanza de Antonio de gli Antonij.*

² *L'Amoroso Sdegno | Favola | pastorale | del | Sig. FRANCESCO | BRACCIOLINI. | Al molto illustre | Sig. Cavaliero | Battista Gvarini. | Con privilegio. || In Venezia, MDXCVII. | Appresso Gio. Battista Ciotti Senese. | All'insegna dell'Aurora. - Il Ciotti ne fece poi altre due edizioni (l'una l'anno appresso, l'altra nel 1602), aggiungendo alcune rime pastorali: tre sonetti e una canzone.*

³ *L'Amoroso Sdegno | Favola | pastorale | del Sig. FRANCESCO | BRACCIOLINI | Con l'aggiunta di alcune rime Pastorali | dell'istesso Autore. | All'Ill. Sig. Il Sig. | Leandro Marni. || In Milano, | Ad istanza di Agostino Tradate libraro. | 1597. Con licenza de' Superiori. - Una ristampa simile a questa fu poi fatta a Milano nel 1611 appresso Mechion & Eredi di Agostino Tradate. Altre edizioni dello *Sdegno*, oltre alle citate nella nota precedente, furono fatte in seguito (Napoli 1622, Venezia 1623), e fu anche tradotto due volte in francese; la prima volta da uno che si sottoscrive colle iniziali I. P. S. (Paris, Matthieu Guillemot, 1603), la seconda da Isaac De La Grange (Paris, Jean Libert, 1612).*

Di queste rime poco è da dire; prima di tutto che è bene siano così poche. V'ha qualche gentile pensiero o graziosa imagine; ma manca la vita, poichè manca il sentimento e l'originalità. Nella canzone autobiografica il Bracciolini confessa d'aver amato, ma per una ragione, dirò, tutta poetica:

Volgo il core ad amar, ché langue il verso
Senza il foco d'amor gelido e tardo...

Difatti nessun particolar ricordo o fatto che renda testimonianza di affetto vero: è un esercizio di stile, per il quale la vita pastorale presta i motivi poetici, e il Petrarca il frasario d'amore. Né l'imitazione di questo modello è in qualche modo dissimulata: tutt'altro!

Erano a l'aura sparsi i bei crin d'oro
De la bella d'Amor nemica e mia;
E la man bianca i cari nodi ordia,
Che mi strinsero allora, or piango e moro.
Era al candido avorio il bel tesoro
Or cinto or velo, e da begli occhi uscia
Fiamma allor dolce, oggi non so se ria,
Mentre mi sfaccio e godo, ardo e l'onoro.
Era 'l bel viso un sole, il seno un gielo
Tepido e molle, e 'n lui d'ogni suo strale
Facea conserva il pargoletto Amore.
Prezioso tra noi pegno del cielo
Fu quel ch'i' vidi; e se non fusse or tale,
Per fermar di focil fiamma non more.

Il dramma pastorale era allora di moda: tramezzando esso fra la commedia già molto scaduta ed avvilita e la tragedia troppo grave e difficilmente rappresentabile, dava gradito spettacolo colla semplicità, varietà e freschezza della vita da cui prendeva argomento. « Diporti da state, passatempi da verno, trat-

tenimenti di ogni stagione, dicevoli ad ogni età, ad ogni sesso », senza le pastorali avrebbe potuto dirsi « poco men che perduto affatto l'uso del palco ». ¹ Quando il Bracciolini si pose a comporre il suo *Amoroso Sdegno* il tipo del dramma pastorale era ormai fissato: ² ciascuno autore ha davanti agli occhi l'*Aminta* e il *Pastor fido*, e s'ispira all'uno o all'altro; più frequentemente a tutti e due. Le imitazioni di quei due capolavori sono palesi ad ogni tratto, e non soltanto nelle linee sostanziali e nel ripetersi identiche alcune scene, ma anche nei particolari concetti, immagini ed espressioni.

Anche l'*Amoroso Sdegno* rappresenta sostanzialmente un contrasto fra l'amore ardente d'un pastore e il rigore eccessivo d'una ninfa. Acrisio è innamorato di Clori, che, seguace di Diana, aborrisce il suo amore; ma la pietà si fa strada nel cuore della ninfa, quando il suo amante, per liberarla da un Centauro, cade in un precipizio, dov'ella lo crede morto; e per la strada della pietà v'entra trionfante Amore, quando Acrisio si mostra sdegnato (di qui il titolo del dramma) della crudeltà della sua amata, e pronto a romperla con essa. Non manca il racconto del come s'accesero in Acrisio pargoletto le voglie amorose, il tentativo d'una ninfa di rompere il ghiaccio attorno al cuore di Clori, la liberazione di questa dalle cupidigie d'un

¹ INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa* ecc. in GUARINI, *Opere*, Verona, 1737, III, 483-84.

² In quali relazioni stia, per le sue origini, il dramma pastorale con le egloghe drammatiche e colle commedie pastorali o rusticali, ha mostrato il CARDUCCI nella *Nuova Antologia*, 1 Luglio, 15 agosto, 1 settembre 1894. Qualche efficacia ha la commedia rusticale sul dramma pastorale dopo l'*Aminta* e il *Pastor Fido*; ma per il caso nostro non occorre più che avvertire la cosa.

mostro: scene ed episodi costanti nelle pastorali. Ma l'*Amoroso Sdegno* non è semplice nelle sue linee come l'*Aminta*. Coi casi di Acrisio e Clori s'intrecciano quelli di Dafne e di Selvaggio, che già s'amarono pargoletti nell'Erimanto, ed ora senza conoscersi stanno vicini, in Arcadia. Poiché « Alcippo sacerdote, padre di Silvia, per timore di dover essere astretto a sacrificarla, la mandò a nutrir da Montano, amico suo, in Arcadia, e sparse voce nell'Erimanto, che Silvia era morta; il che credendo Armillo, se ne partì disperato, e fattosi chiamar Selvaggio per tema di esser riconosciuto e ricondotto al padre, dopo aver vagato qualche anno, si ridusse nel medesimo luogo dove si nutriva la sua Silvia da Montano; il quale non più Silvia la faceva chiamar, ma Dafne per memoria della sua morta moglie ». Questi casi costituiscono nella favola un'altra azione, col suo antefatto, viluppo e scioglimento; la quale azione, benché secondaria, ci attrae più che la prima. Là infatti la favola non ha alcun carattere di novità, e per di più siamo informati sin dal prologo dello scioglimento; qui invece l'argomento è meno comune, l'affanno tragico ci tiene più fortemente sospesi, le scene sono più passionate, l'agnizione ci sorprende gradevolmente. Selvaggio ama Dafne, perché ella ha qualche cosa della pargoletta Silvia, che crede morta; ma ha ritegno a manifestare il suo amore, ed è anzi sempre in cruccio con sé stesso per questa passione, essendo Dafne promessa ad Acrisio suo benefattore, ospite ed amico; onde, piuttosto che mancare al dovere, tenta più volte d'uccidersi. Dafne d'altra parte, che si promise ad Acrisio solo per non scontentare Montano morente, si mantiene fedele alla memoria d'Armillo, che Eco le ha profetato dover ritrovare entro un anno (al termine del quale

ha perciò differito le sue nozze); ed è in angustia, essendo l'ultimo giorno di quell'anno e della sua libertà; finché in Selvaggio scopre il suo Armillo e, con soddisfazione anche d'Acrisio, gli si fa sposa. Il contrasto fra l'amore e il dovere in Selvaggio; la pietà che i casi di questo infelice suscitano nel cuore di Dafne, senza che essa possa consentire ad amarlo; il riconoscimento d'Armillo dopo ch'ella ha avuto notizia della sua morte, danno luogo a scene affettuose e vivaci. Ma all'unità d'impressione, alla perspicuità dello svolgimento, alla semplicità che s'addice al dramma pastorale, questa favola secondaria forse non giova; troppo a lungo è sul principio ritardato lo svolgimento dell'azione nella spiegazione di tanti antefatti, e le troppe cose che s'accumulano poi nel dramma, essendo, come avviene nelle pastorali, più narrate che rappresentate, producono un po' di stanchezza. Inoltre il fondamento di quest'azione secondaria non è verisimile, non potendo essere che i due amanti non si riconoscano dopo quattro anni al più che si sono separati nell'Erimanto.¹

Anche il mondo nel quale il Bracciolini pone il suo dramma, è più favoloso e fantastico che quello dell'*Aminta* e del *Pastor fido*; e basti ricordare quel recinto, in cui Selvaggio va a gettarsi: un pastore, erede della lira d'Orfeo, aveva raccolto sur un colle tutte le bestie feroci d'Arcadia, mentre un altro pa-

¹ Cfr. Atto 2°, sc. 1ª:

Già cinque volte il verno ha posto il freno
 Ai fuggitivi fiumi, e 'l polveroso
 Avido agricoltor tronche le spiche;
 E non ho mai del pastorello mio
 Novella udita ancora, o falsa o vera.

E quando Dafne parla così, da un pezzo Selvaggio era giunto in Arcadia.

store, erede della lira d'Anfione, moveva i sassi a formare un alto muro, per chiuderle. Ma nel resto il costume pastorale è assai ben mantenuto, e vivo è il sentimento della vita campestre. Nella pittura dei caratteri e nell'analisi delle passioni l'autore, preoccupato forse ad avviluppare le due azioni per colpir poi la fantasia degli spettatori con felici e inaspettati scioglimenti, non pone molta cura. Acrisio non apparisce prima dell'annuncio della morte di Selvaggio così caldo amico di lui, da sembrarci naturale quella sua determinazione di uccidersi per non gli sopravvivere; ed essendo tanto innamorato di Clori, gli sconviene quella freddezza con cui riceve da Aminta il velo della sua ninfa e la notizia dei pericoli da lei corsi col Centauro. Così l'improvviso cambiamento* di Clori per il finto sdegno di Acrisio riesce poco naturale, mentre a vincere la sua durezza non sono bastate le solenni prove d'amore datele dal fido amante, e neppure il pericolo di morte da lui corso per salvare l'onestà della ninfa dalle brame del Centauro. Selvaggio ci è mostrato fin dal principio del dramma al colmo della passione e risoluto a morire per non tradir l'amico: però a nuovo contrasto fra il dovere e l'amore assistiamo quando Dafne, per salvarlo da morte, gli fa qualche protesta d'affetto, a cui egli dà subito maggiore e più largo valore di quello che può attribuirle la donna pietosa. Dafne è quella cui più vari e gentili affetti agitano il cuore; ed è un carattere bello e ben delineato.

È nota l'invenzione aristofanesca del Boccacini, avere alcuni furbacchiotti poeti, nelle grandi feste di Parnaso per la nomina di Torquato Tasso a gran contestabile della poesia italiana, rubata dallo scrigno più segreto di lui l'*Aminta*, « la quale poi si divisero tra

essi ». ¹ Al Bracciolini dovè toccarne buona parte. Se infatti per la duplicità dell'azione e per l'uso dell'agnizione l'*Amoroso Sdegno* s'avvicina al tipo più complesso del *Pastor fido*, e la favola secondaria par ispirata, come nota anche il Ginguené, dall'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti, ² nelle particolari scene e nei più minuti concetti si rivela frequentissima e palese l'imitazione dell'*Aminta*. Palese, ché il saper accogliere nei propri scritti concetti, immagini e versi ³

¹ *Ragguagli di Parnaso*, cent. 1, ragg. 58.

² Ascoli 1580, Venezia 1582, Venezia, 1587, con varietà sostanziali e formali fra le tre edizioni. Anche qui un pastore di Candia (Tirsi), innamorato di una ninfa (Licori), credendo che questa sia morta avvelenata, lascia il paese, sotto il nome di Credulo, e dopo aver errato per dieci anni, giunge in Toscana, dove s'innamora d'una ninfa (Amarilli) che somiglia in tutto a Licori. È essa infatti, che va cercando il suo Tirsi; e per serbarglisi fedele, non vuole ascoltar Credulo. Questo è perciò disposto ad uccidersi; ma sul punto di metter in atto il suo proposito, vien per caso riconosciuto da Amarilli, e i due fidi amanti si sposano. Non manca il contrasto di due amici, innamorati ambedue d'Amarilli; ma non dà vita al dramma come nell'*Amoroso Sdegno*. Qualche somiglianza fra le due opere è anche nel racconto delle gioie amorose provate da bambini (*Amarilli*, atto 1°, sc. 1ª; *Amoroso Sdegno*, atto 2°, sc. 1ª). Nella più antica stampa poi della pastorale del Castelletti (atto 2°, sc. 5ª) c'è una sfida al canto tra due pastori, come in quella del Bracciolini (atto 2°, sc. 5ª); e nelle due ultime stampe dell'*Amarilli* (atto 3°, sc. 4ª) la risposta che dà Eco all'amico di Credulo (Selvaggio), è molto simile a quella che la stessa Eco dà ad Acrisio, per indurlo a sdegnarsi con la sua ninfa, nell'*Amoroso Sdegno* (atto 2°, sc. 2ª).

³ Nella *Fillide*, egloga pastorale di Cammillo della Valle (Ferrara 1584) è obbligo di chiudere ogni terzina e ogni stanza di canzone con un verso del Petrarca; nei *Gelosì amanti*, favola pastorale dello stesso autore (Ferrara 1585) si ha un obbligo simile, ma i versi di chiusa sono nel primo atto dell'Ariosto; nel secondo, del Petrarca; nel terzo, dell'Ariosto; nel quarto, del Petrarca; nel quinto, alternativamente dell'Ariosto e del Petrarca.

de' buoni autori, era allora argomento di molta lode; e dopo specialmente l'esempio del Guarini che, per gareggiare col Tasso, ricalcò in più luoghi le sue orme, certe scene e motivi, come la necessità universale d'amare,¹ il ritornello esortatorio sul tipo di « Cangia, cangia consiglio, Pazzarella che sei », il racconto del come s'accese amore nell'animo dell'amante ancor pargoletto, le violenze del satiro o d'altro mostro, le risposte d'Eco,² divennero quasi obbligatorie. Anche altre imitazioni³ e fin versi interi di Dante e del Pe-

¹ Si ricordi nella *Sampogna* del Marino l'idillio *La Ninfa avara*, dove alla celebrazione fatta da Fileno di questo amore universale Filaura risponde:

Fileno, il tuo discorso
È vago e dotto in vero,
Ma sì trito e commune,
E già sì antico omai, che sa di vieto.
Quando Dafne esortava
Silvia ad amare Aminta,
Con questa invenzion le predicava;
Poi quando a Silvio Linco
Pur altro amor persuader volea
Il medesimo dicea:
Ed or né si meschino
O capraio o bifolco han questi campi,
Che di tal favolette
Non sappia e non discorra;
Né sì vil pastorel guarda gli armenti,
Che se vuol la sua ninfa
Tentar d'amor talora,
In siffatte ragion non si diffonda.

² Su *L'Eco responsiva nelle pastorali italiane del Cinquecento e del Seicento* sono da vedersi due articoli di V. IMBRIANI nel *Giornale napoletano*, vol. IX.

³ Sono notevoli i versi, nei quali il poeta descrive il canto dell'usignuolo, da confrontarsi con quelli notissimi del Marino:

Odi quel rosignuolo,
Che canta dolcemente: e chi ti credi
Che li dia tanto spirto e tanta voce
In sì picciole fauci, chi gl'insegni
Spirar musico suono,
Or lunghissimo, or tronco,

trarca non mancano nell'*Amoroso Sdegno*; ma più dalle rime del secondo vi si accolgono concetti d'amore e immagini poetiche, avendo il Bracciolini fatto del divino canzoniere grandè studio ne' suoi anni giovanili, come mostrano anche le rime pastorali che abbiamo visto aggiunte all'edizione milanese dello *Sdegno*.

IV

Dopo sei¹ anni di residenza a Milano poté finalmente il Bracciolini tornare a Roma, sicuro di miglior

Ora raccolto, or sparso?
Odi come gli accenti
Ora promette or nega,
Or gl'intreccia, or gli lega, or gli discioglie;
Mormora seco alquanto, e spiega poi
All'improvviso il canto, or pieno, or grave,
Ora sottile, or molle;
Or l'innalza, or li cade, or lo sostiene;
Or lo spiega, or lo vibra,
Or l'inaspra, or lo temprà, or l'ammollisce:
Il mastro è solo Amore.

Essi sono libera traduzione d'un passo di Plinio, che trovo, trascritto di mano del Bracciolini in un suo quaderno d'appunti vari, presi durante la sua dimora a Milano (Carte Fortini, inserto XVIII): « Primum tanta vox tam parvo in corpusculo, tam pertinax spiritus. Deinde in una perfecta musicae scientia modulatus editur sonus: et nunc continuo spiritu trahitur in longum, nunc variatur inflexo, nunc distinguitur conciso: copulatur intorto: promittitur revocato, infuscatur ex inopinato: interdum et secum ipse murmurat: plenus, gravis, acutus, creber, extensus: ubi visum est, vibrans, summus, medius, imus. Breviterque omnia tam parvulis in faucibus, quae exquisitis tibiæ tormentis ars hominum excogitavit.... » (lib. X, cap. XLIII).

¹ Il Bracciolini nella canzone autobiografica dice *sette*; ma il cardinal Borromeo, eletto arcivescovo di Milano nell'aprile 1595, non lasciò Roma che sulla fine di luglio dello stesso anno, e nel 1601 il nostro autore era già al servizio di Maffeo Barberini, quando

fortuna, poich  entrava al servizio di Maffeo Barberini, prelado amico degli studi, facoltoso e di belle speranze. Il Bentivoglio, descrivendoci la corte di Roma al suo entrarvi la prima volta nel 1600, nota come fin d'allora si era stabilita la persuasione che quel prelado « fosse per salire molto presto agli avanzamenti maggiori »;¹ e su ci  il Bracciolini dov  certo fare assegnamento nell'accettare il nuovo ufficio. Il Barberini seppe apprezzare le doti poetiche del suo segretario, e confortarlo e dargli agio a compiere un poema epico, a cui gi  aveva posto mano, sul riacquisto della Croce dalle mani dei Persiani per opera di Eraclio. Di quest'opera era gi  sparsa la notizia e viva l'attesa; ch  un tal soggetto, cantato in modo da conciliare la regolarit  del poema classico con la variet  del romanzesco, era conforme al genio del tempo. In una canzone anonima « a Mons. Maffeo Barberini nunzio in Francia a rallegrarsi della nascita del Delfino », che si legge nel codice Forteguerriano E. 359,   ricordato anche il *nobile pensiero* del suo segretario,

Ch'a dispiegar in alto il volo il mosse,
E l'alza a celebrar l'augusta impresa
D'Eraclio esaltator del gran vessillo;

e nelle *Rime* del Marino, stampate dal Ciotti di Venezia nel 1602, del canto del poeta pistoiese si fa gi  gran lodi:

Non si soave sparse alta armonia
Giove con voce tremola amorosa,
Mentre ch'a donna in sen bella e vezzosa,
Fatto candido augel, dolce languia;

questi fu mandato da Clemente VIII a rallegrarsi per la nascita del Delfino (27 settembre 1601).

¹ BENTIVOGLIO, *Memorie*; Milano, Daelli, 1864, p. 99.

Come cantar l'illustre impresa e pia
D'Eraclio or te, Francesco, ode gioiosa
La nostra età, che tua mercé famosa,
Lui sol membrando, ogni altro duce oblia (p. 222).

E veramente il Bracciolini cominciava a godere assai reputazione; e fu in Roma in quegli anni uno dei fondatori dell'Accademia degli Umoristi,¹ e in Firenze il 12 settembre 1602 veniva ascritto insieme col padrone, all'Accademia degli Alterati, la quale, essendo già radunanza privata, fatta per addestrare i giovani alle letture dell'Accademia Fiorentina, cominciava a prender le parti di grande accademia, ascrivendo a sé anche illustri forestieri.²

Furono anni questi di molta attività per il nostro poeta, perché il Barberini era molto adoprato dalla corte, e in uffici sempre onorevoli. Nell'ottobre del 1601 fu inviato da Clemente VIII nunzio straordinario in Francia a rallegrarsi per la nascita del Delfino e a presentare le fasce benedette; tornato, eccolo a Perugia per dar regola e scarico alle acque del Trasi-

¹ FISCHER, nella vita dell'Eritreo premessa all'*Epistolae* di quest'autore, Colonia, 1739, I, p. XLVIII e sgg. Cfr. anche MURATORI, *Vita di Alessandro Tassoni*, nell'edizione della *Secchia rapita* fatta in Modena l'anno 1744, p. 16; FERRARI, *Vita del cav. Marino*, p. 70 e sgg.

² Nel Diario dell'Accademia (cod. Laur. - Ashb. 558, a c. 154^a) si legge sotto la data 12 settembre 1602: « Fu proposto dal Reggente per essere accademici Mons.^{re} Aless.^{ro} Borghi Vesc.^o del Borgo a S. Sepolcro, Mons.^{re} Maffeo Barberini e l S.^r Franc.^o Bracciolini nobil pistolese; e furon vinti con tutte l'uve nere ». Nello stesso codice a c. 172 e 177 si conservano anche le lettere scambiate fra il Tenero (G. B. Strozzi), reggente, e il Bracciolini per questa nomina; e a c. 164^b è anche menzione d'una visita fatta da questo all'Accademia, ove « dal reggente e dagli altri con grande amicizia fu ricevuto ».

meno, che allagando le terre d'intorno, apportava gravi danni all'agricoltura; compiuta con soddisfazione comune anche quest'opera, e fatto arcivescovo di Nazaret nel regno di Napoli, fu mandato nunzio ordinario alla corte di Enrico IV. Il Bracciolini lo seguì dappertutto: della prima andata in Francia per la nascita del Delfino fa menzione egli stesso nel poema inedito *La Franccide* o *I Gigli d'oro*,¹ e se n'ha testimonianza anche in quella canzone anonima al Barberino che ho ricordato più sopra;² a Perugia sappiamo, fra altre cose di poco conto,³ avere il poeta in una riunione di persone intelligenti, alla presenza di Maffeo Barberini, proposti alcuni dubbi sulla *Croce*, ch'era già a buon punto, per intenderne il parere altrui;⁴ a Parigi poi nel 1605 dava in luce i primi quindici libri del poema, che aveva condotto a compimento in ventiquattro.⁵

- ¹ Non punto inferior Luigi nasce
Al suo gran padre: io, seguitando Urbano,
Corsi dal Tebro a riverir le fasce
Che non terminerà l'ampio oceano....
(Carte Fortini, inserto III, libro 6°).

- ² O se nel fonte d'Ippocrene anch'io
Potessi immerger l'assetate labbra,
Come quel delle Muse amato amante
Ch'al trapassar con voi l'Alpe s'accinge,
Né già depone il nobil suo pensiero
Ch'a dispiegar ecc.
(Cod. Forteg. E. 359).

³ Descrivendo M. Antonio Bonciari, in una delle sue *Epistolae* (Perugia, 1645), una festa scolastica e letteraria fatta l'anno 1602 nel Collegio di S. Bernardo, ricorda come presente anche il Bracciolini « poeta nostri aevi celeberrimus » (p. 475).

⁴ Lettera del p. Lodovico Norisio cappuccino dei 5 settembre 1611 al Bracciolini, e risposta di questo al frate, nelle carte Fortini, inserto I.

⁵ *Della | Croce Racquistata | Poema Heroico | di | FRANCESCO BRACCIOLINI. | Libri XV. | A Parigi | Per Renato Ruelle alla insegna di S. Nicolao. | Con Priuilegio ecc. | l'anno 1605.*

Nel fine della stampa, cominciata dopo il maggio di quell'anno medesimo, il poeta ci fa sapere d'essere « in procinto di farsi ecclesiastico per tenere un canonicato nella patria sua, impetratoli da Monsignor Ill.mo Arcivescovo di Nazaret suo Signore ». Ed infatti prima del settembre abbandonò il Barberino, e lasciando in suo luogo l'ab. Francesco Ceva, fece ritorno a Pistoia. Il Menghini crede essere stata una delle cause di questa « precipitosa partenza » il non aver ottenuto poi quel beneficio; ma da un libro di ricordi di Giovan Battista di Raffaello Cancellieri, proposto della Cattedrale di Pistoia, si ha che il Bracciolini aveva fino dal 7 febbraio preso « il possesso del canonicato vacato per la morte di m. Girolamo Panciatichi ».¹ Diciamo quindi piuttosto che il Bracciolini doveva aver riposto nell'avvenire del suo signore grandi speranze; e che quando colla morte di Clemente VIII, avvenuta appunto nel 1605, credé che la stella del padrone fosse ormai tramontata, pensò meglio abbandonarlo. L'Eritreo dice chiaramente: « coepit Franciscus desperare eum, quem hac spe sectatus fuerat, posse cardinalem evadere; quod fere mos sit novi pontificis, eius cui succedit nuncios revocare et eorum in locum alios substituere ». Aveva quasi quarant'anni, e non era più tempo di stare sull'aspettativa.²

¹ Ms. dell'Archivio Ganucci Cancellieri di Pistoia, a c. 78. V'è anche soggiunto: « lo prese per procuratore, e fu m. Lionetto suo zio, atteso lui si ritrovava in Francia con Mons. Barberino nunzio in Parigi ». A c. 84 poi si legge: « A dì 18 di settembre 1605. M. Francesco Bracciolini venne la prima volta in coro, ma non fu in sacris ». Debbo queste notizie alla cortesia del dott. Alberto Chiappelli.

² Anche nei quindici canti della *Croce* pubblicati a Parigi si sente uno che dal servire in corte spera ormai poco (lib. XIII, st. 31-33; nell'edizione completa in trentacinque canti, lib. XVIII, ibid.).

Il Barberini non fu però richiamato dalla sua nunziatura, e l'anno dopo venne creato cardinale. S'accorse allora il Bracciolini del suo errore; ma troppo tardi; e non gli restò che piangere la sua impazienza.

Tratto da cieca voglia,
Non bramarono allor gli affetti miei,
Se non comprar con penitenza doglia:
E così va chi l'avvenir non mira,
Che perde il meglio e del peggior sospira.

Così cantava poi nella canzone autobiografica. Più crudamente il Tassoni, postillando l'*Elezione di Urbano VIII* del nostro poeta, nel canto XIX dove si parla della nunziatura del Barberini in Francia, aggiungeva fra la stanza 12 e 13, con l'avvertenza *qui manca l'ottava che segue*:

Ma il segretario suo ch'era un baccello,
E pretendea gran cose in poesia,
L'abbandonò in Parigi in sul più bello,
E lasciò al Ceva la segreteria:
Poi, quando il vide col papal mantello,
Subito si pentì de la follia
E venne a Roma a far questa faccenda,
Ma già la sua fortuna era in commenda.¹

V

Ai sedici anni di vita attiva nelle corti succedettero altrettanti di quieto vivere nella città natale.² Fu a

¹ TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, v, 215.

² Di questa nuova vita si rallegrava col Bracciolini l'ab. Angelo Grillo da Roma: «.... si doverà goder nel tranquillo della patria il dolce delle Muse, e la libertà naturale e la civile, che non si trova in mezzo a questo mercato del mondo» (GRILLO, *Lettere*, Venezia 1608, p. 188).

Roma nel 1613 per leticare un beneficio in pro d'un suo fratello prete;¹ e circa lo stesso tempo andò fino a Bologna, per ossequiarvi Maffeo Barberini, cardinal legato in quella città.² Di star lontano dalle corti egli in più poesie si dichiara felice; ma è da crederlo sincero? Eran tutti così que' cortigiani del Cinque e Seicento, e forse è stato sempre a un modo: a parole, specialmente dopo aver avuto qualche disinganno, maledizioni per

¹ Cfr. il capitolo *Quando piativa la Chiesa di S. Iacopo in Castellare di Pistoia per un suo prete* (BRACCIOLINI, *Poesie giocose*, ed. cit., pag. 213 e segg.), il quale comincia

Monsignor illustrissimo Borghese,
Io vengo a leticare un beneficio,
E sarò condannato nelle spese.

Nel capitolo *Sopra la rognà poi* (Ivi, p. 193) è detto

Non tornerò, come 'l fratel mio vuole,
Vittorioso e con intera giola?
Mandommi in tempo nuviloso e molle
Per quel suo beneficio a lui dovuto....

Quanto al tempo di quest'andata del Bracciolini in corte, è da credere che fosse sul principio del 1613, perché l'*Arpalice* è dedicata a Donato dell'Antella con lettera da Roma del 22 marzo di quell'anno, e il capitolo *Della poca fortuna de' poeti* (ediz. cit., p. 205), scritto per la stessa occasione, comincia

S'io non sono a Pistoia a carnevale
E la fo lunga più di cento braccia,...

Il fratello, per cui Francesco s'era mosso, dev'essere Abramo, poichè degli altri fratelli nessuno era prete, come apparisce dal testamento del poeta, che vedremo a suo luogo, e da molti altri documenti che sono fra le carte Fortini.

² Nella canzone autobiografica:

Dalla Brana materna al picciol Reno
Alfin m'invio, dove Maffeo corregge
Felsina altera....
Dall'aspetto real conforto piglio,
E ne' suoi lumi leggo
D'esserli caro, e lampeggiar nel ciglio
Le grazie antiche a mia salute veggo.

la corte, invettive contro l'ambizione umana, inni alla vita semplice e tranquilla; in fatto non ne sapevano viver lontano, e se v'erano costretti, lamenti senza fine contro il secolo spregiatore della virtù modesta. Anche il Bracciolini fa di questi lamenti nella canzone autobiografica:

Deh come acerbo e lacrimoso il letto
 Mi punse poi dove posarmi eleggo,
 E tra spine di duol giaccio sopito:
 Restarsi Eraclio mio veggio imperfetto,
 E nessun alza, ove pensoso io seggo,
 Vile e negletto, ad accennarmi il dito:
 Vilipeso l'inchiestro, e mal gradito
 Riman lo stile; e la cesarie altera
 Erge il Leon senza mirarmi, e l'Orso
 Le branche arruota e 'l morso,
 Che non lascion di me reliquia intera....

Ma forse in questa canzone il poeta considera le cose sotto un aspetto troppo parziale, per mostrare che egli tutto doveva ai Barberini, ed era tutto cosa loro; sicché quando essi lo avevano protetto, era stato felice; lontano da loro, aveva sofferto la noncuranza e l'invidia. Non omise infatti di procurarsi altri protettori e presso la corte granducale e presso la corte pontificia, dove aveva estimatori ed amici; ed ebbe di che vivere agiatamente. Nei capitoli scritti da Roma il 1613 confessava:

Commodo mi ritrovo, e non accatto
 Tozzi per Roma, e qualche poco arrosto
 Mangio col fumo a casa mia rifatto;
 E mercé dello stato ove m'ha posto
 Cosimo re de' Toschi e Barberino,
 Ho sette volte più dell'Arïosto.

In questo periodo degli ozi pistoiesi cade la composizione delle migliori opere del Bracciolini, ed anzi

tutto ha compimento la *Croce racquistata*. Inspirata forse dalla lettura del volume ottavo degli *Annali ecclesiastici* del Baronio, pubblicato nel 1599 (dove l'audace e fortunata guerra di Eraclio I contro Cosroe re dei Persiani, alla quale lo stesso imperatore greco diede carattere religioso, è celebrata come straordinario miracolo della Provvidenza), venne condotta a termine in ventiquattro libri fra il 1600 e il 1605. Nella Biblioteca Barberiniana si conservano molti codici che attestano il gran lavoro fatto dal Bracciolini anche per questa prima stesura del suo poema: diciassette abbozzi, parte autografi e parte in copie con varianti autografe, del solo primo libro si hanno nel codice XLV, 116; altri abbozzi dal primo al dodicesimo si hanno nel codice XLV, 117; il ms. XLV, 114 ci serba il poema sino al libro sedicesimo, mancando però il sesto e il settimo; nei mss. XLV, 77 e XLV, 115 infine l'opera ci è data compiuta in ventiquattro libri,¹ con lievi differenze tra loro. Dei due più definitivo e più conforme al saggio stampa del 1605² è il codice XLV, 115, poichè le varianti segnate nel margine dell'altro si trovano già introdotte nel testo di questo, quando non si riscontrino più libere modificazioni.³ Intanto sottoponeva l'opera sua al giudizio d'al-

¹ Il dubbio espresso nel Catalogo Barberiniano « Avendo il Bracciolini stampato la prima volta questo poema in quindici e poi in trentacinque canti, si potrebbe sospettare che in ultimo lo riducesse a ventiquattro » è fondato su imperfetta cognizione de' fatti. La stampa del 1605 contiene soltanto parte del poema, ed è conforme, tranne leggieri modificazioni, a questa lezione in ventiquattro libri: il rifacimento in trentacinque è, come vedremo, posteriore.

² Questa stampa di Parigi riuscì poco corretta; onde il poeta pensò di farne una seconda edizione l'anno seguente in Lucca, appresso Ottaviano Guidoboni.

³ È da ricordarsi anche un esemplare interfoliato della stampa del 1605 con aggiunte e correzioni autografe (principalmente nel

tri; e il cod. XLV, 77 contiene nei margini notevoli osservazioni, che si attribuiscono a Maffeo Barberini, e fra le carte Fortini si conservano in un quaderno d'appunti vari parecchie altre avvertenze; e tutte suggeriscono modificazioni e correzioni nella favola o negli episodi o nel costume o nell'elocuzione. Mosso il poeta da questi pareri, e desideroso egli stesso di dare all'opera della sua virilità quella miglior forma che il suo ingegno e i suoi studi potevano consentirgli, prese, dopo il suo ritorno a Pistoia, a rifare interamente la *Croce*; e la compì in trentacinque libri, e la pubblicò nel 1611, dedicandola al granduca Cosimo II.¹

La favola del poema nelle due redazioni è sostanzialmente la stessa, limitata all'ultimo anno della guerra. L'esercito cristiano passa l'Eufrate, viene subito a battaglia col nemico, e riesce vincitore per l'aiuto di Dio, che manda una tempesta in danno de' Persiani e fulmina il loro duce Sarbarasso. Ma l'inferno non rimane inerte davanti la gran lotta: fa nascere tumulti nel campo cristiano valendosi della notizia che Costantinopoli, assediata dai nemici, è in pericolo di cadere nelle loro mani; causa l'allontanamento dal campo stesso di Niceto, alle cui preghiere Dio non nega grazia alcuna; accende rivalità fra i due più forti cavalieri di Cristo, Battrano e Adamasto, sicché vengono alle armi; induce

XIV libro), di non molta importanza, che si conserva nella Biblioteca Trivulziana.

¹ *La Croce* | *Racqvistata* | *Poema Heroico* | di | FRANCESCO BRACCIOLINI | *Libri XXXV.* | *Al Serenissimo* | *Gran Duca di Toscana*, | *Cosimo secondo.* | Con Licenza de' Superiori, et Priuilegij. || In Venetia, MDCXI. | Appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, | et Compagni. - Un privilegio concesso per questa stampa il 10 luglio 1610 dalla Repubblica di Genova fu pubblicato da A. NERI nel *Giornale ligustico*, a. XI, 1884, p. 369.

Silvano, gran maestro di guerra, ad abbandonare, offeso nell'amor proprio, il campo, donde nasce la ribellione e la fuga delle sue milizie, con l'uccisione del figlio e la prigionia di Triface mandato a richiamarle; spinge Domete a involare, per portarli a Cosdra, lo scudo celeste, col quale Eraclio avrà sempre vittoria, e il libro de' commentari dello stesso imperatore, e ad introdurre quindi segretamente le milizie pagane nel campo de' suoi. È ben vero che le navi condotte da Erano in aiuto di Cosdra periscono per una fortuna di mare, e che Niceto è appunto condotto dalla Provvidenza dove può raccogliere, feriti a morte, Adamasto e Battrano e salvare Erinta, ora guerriera fra i pagani, ma destinata ad essere sposa di Battrano e a dar grande aiuto ad Eraclio, di cui verrà riconosciuta figliuola. Ma mentre questi campioni del campo cristiano sono ancora lontani, il nemico con uno specchio parabolico, fabbricato da Gersamo architetto, ne incendia gli steccati; rotto lo specchio, va Armallo, il campione de' pagani, ad abbruciarli con una face preparatagli dallo stesso architetto; ed Eraclio uscito a combattere all'aperto, è costretto a ritirarsi in luogo sicuro. Sovraggiunge per colmo di sventura a travagliare il santo esercito la fame e la peste. Ma ecco la peripezia della favola. Il martirio di S. Anastasio dispone Dio a favor de' cristiani, che manda due angeli a cacciar dal loro campo la fame e la peste; si ritrovano insieme tutti i cavalieri allontanatisi dal campo imperiale, e s'impadroniscono delle vettovaglie del nemico; Erinta, tornata fra i pagani, trova nei commentari d'Eraclio la prova della sua origine, e col libro e con lo scudo celeste se ne fugge al padre; giungono aiuti dal papa, che per mare hanno rotta l'armata di Cosdra e liberato Bisanzio dall'assedio. Ripreso così animo l'esercito cri-

stiano, e favorito dal cielo, rompe l'esercito nemico e riacquista la Croce.

Al pari della favola si conservano sostanzialmente uguali nelle due lezioni gli episodi, de' quali i più notevoli sono i compassionevoli accidenti d'Alceste e d'Elisa, la presa di Gazzacote, l'uccisione reciproca, e per errore, di Uberto e Palamede padre e figliuolo, il morire per fame di Manfredi bolognese col figlio Livio, e la liberazione di Costantinopoli. Anche gli amori di Casiliro, nipote d'Eraclio, con Elida o Alvida, figliuola di Cosdra, che s'inframmettono episodicamente all'azione principale, non hanno diversità nelle due redazioni, tranne che per lo scioglimento; poichè nella prima Elida, liberato dal carcere paterno Casiliro, fugge con esso, e nel lanciare un dardo contro un leone avendo colpito a morte il suo amante, si trafigge sul corpo di lui; nella seconda invece dopo essersi invano offerta prigioniera ad Eraclio, perchè possa cambiarla con Casiliro, prigioniero di Cosdra, fugge disperata per le selve, dove da Niceto è convertita al cristianesimo; e ricondotta al campo cristiano, è promessa sposa a chi ella desidera.

Le diversità fra le due stesure del poema consistono nella distribuzione della materia, e ne' particolari: sul principio specialmente è ogni cosa capovolto, e le notizie da Costantinopoli sono portate dal libro quinto al primo, e la presa di Gazzacote invece di esser cantata al banchetto dato da Eraclio ai suoi guerrieri (lib. VII e VIII), è narrata da Teodoro, fratello dell'imperatore, ad Artemio inviato dal Papa ad annunziare il suo aiuto (lib. IV e V); non più nel primo libro la discesa dal cielo di Sant' Elena per esortare Eraclio a compiere l'impresa marciando contro Seleucia invece di volgersi ad espugnare Pasarna, né la chiamata di Niceto a

consiglio; ma un'inondazione del campo cristiano suscitata da Idraus demonio: l'antefatto del poema invece che da Terinto, messo d'Eraclio, ad Anfimene, duce pagano nell'esercito di Cristo, sarà narrato nel secondo libro da Teodoro ad Artemio. Dovendo poi la stampa compiuta del poema in trentacinque libri esser dedicata al Granduca Cosimo II, vi si aggiunge la celebrazione di Casa Medici, di cui si fingono progenitori Batrano ed Erinta.¹

Questa stampa non ebbe però quella accoglienza che l'autore s'aspettava. In uno de' capitoli scritti da Roma nel 1613 si lamenta colla sua Musa dell'invidia altrui e del cattivo gusto del secolo:

Tu sai quanta fatica e studio ho messo
 Intorno a Eraclio, e quante volte e quante
 L'ho rispogliato e rivestito appresso,
 Acciò che deggia comparire avanti
 Alle persone, e gli faccia carezze
 Il dotto, il mediocre e l'ignorante.
 E quantunque da molti ormai s'apprezze,
 Non tutti ancor l'han ricevuto in braccio,
 Innamorati delle sue bellezze.
 Fredd'è l'invidia ed ha 'l velen di ghiaccio,
 E s'io nol frango col calor del verso,
 Basta ch'appoco appoco io lo disfaccio.
 Degl'intelletti il gusto è più diverso,
 Che le facce degli uomini non sono,
 E piegan per lo più sempre in un verso.
 Dicesi che 'l mio libro è bello e buono,
 Ma quest'uso tiranno ha troppa forza
 Nell'orecchie avvezate ad altro suono.²

¹ Il maggior numero di libri in questa seconda stesura dipende dall'aver fatto il poeta ciascun canto più breve che nella prima, e dall'essersi diffuso un po' più nei particolari delle cose descritte o narrate.

² *Poesie giocose* cit., pag. 218 e seg.

Rimane infatti tra le carte Fortini una lista di *Pareri intesi a Roma sopra il poema*; e chi lo giudica scarso di fiori, chi troppo abbondante ne' particolari, chi (e sono i più) involuto ed oscuro sia per retrogressioni e sospensioni nel racconto, sia per ammassamento di metafore in parecchi luoghi. Con meno riguardi e più polemico intento divulgava i suoi dubbi e le sue censure su ogni parte del poema, dalla favola alle minuzie ortografiche, il padre Lodovico Norisio, con cui il Bracciolini già aveva discusso del suo poema più anni avanti, mentre si trovava a Perugia. A costui il poeta rispondeva punto per punto, mostrandosi pronto a render conto del tutto e di ciascuna parte dell'opera sua.¹ Né fece cambiamento alcuno nelle ristampe che essa ebbe nel 1613 a Piacenza e a Milano, nel 1614 a Venezia, nel 1618 a Firenze; aggiunse soltanto nella seconda di esse un'allegoria del poema, come il Tasso aveva fatto per la *Gerusalemme*, e forse collo stesso scopo di giustificare gli amori introdotti nell'opera e che il Norisio gli aveva rimproverato; nella terza poi fece fare da un suo amico, Gio. Maria Gherardi, o fece egli stesso, alcune annotazioni a ciascun libro che mostrassero l'arte del poeta e le principali bellezze dell'opera, difendendola altresì da taluna delle censure fattele. In séguito si mise a ricorregger di nuovo il poema su un esemplare dell'edizione del 1611, specialmente per l'elocuzione: sopprese l'episodio di Uberto e Palamede nel libro venticinquesimo, e quello della gelosia d'Erinta nel ventinovesimo,² e omettendo le

¹ La lettera del Norisio e la risposta del Bracciolini sono, come abbiamo avvertito, fra le carte Fortini (inserto 1).

² In alcune lettere del nostro autore sulla poetica indirizzate al nipote Giuliano, inedite fra le carte Fortini (inserto xvi, lett. 1^a)

stanze 30-41 del penultimo libro, e modificandone opportunamente altre, particolarmente sul principio e sulla fine de' canti, ridusse il poema in trentatré libri.¹ Quest'ultimo rifacimento rimase inedito,² ma noi giudicheremo dell'opera su di esso, come quello che rappresenta l'ultima volontà dell'autore.

VI

A chi guardi il poema nella costituzione della sua favola e in tutte le altre parti che i maestri dell'arte poetica distinguevano, niente avrà da osservarci di contrario ai canoni generalmente accettati: materia non vera ma fondata sul vero, e ben adatta, essendo pietosa ed illustre, « non tanto lontana che i costumi abbiano del rancido, né tanto moderna che non sia luogo per l'invenzioni, non tanto oscura che l'istorie non la tocchino, e non tanto esplicata che 'l fingervi intorno ri-

trovo: « Io nondimeno cercai nella *Croce racquistata* di caminar con l'unità quanto potei, e non mi sono accorto che in quel poema sia parte nessuna da potersi sottrarre senza guastamento del tutto, se non forse alcune poche ottave che toccano la gelosia d'Erinta, che per esser cosa breve, ed essermi bisognato compiacere in quella parte a chi poteva comandare all'arte e alla musa, in un'opera grande non credo che sia da farne caso, e che siano più tosto da esser tollerate che difese ».

¹ L'esemplare della *Croce* così ricorretta si conserva nella Biblioteca Forteguerriana (Cod. E, 402). La disposizione dei primi 27 ventisette libri non cambia: il 28° è fatto arrivare alla stanza 14 del 29°, il 29° alla stanza 55 del 30°, il 30° alla stanza ultima del 31°, il 31° alla stanza 20 del 33°, il 32° alla stanza 30 del 34°, il 33° alla stanza ultima del 35°.

² Non è vero ciò che afferma il Tommaseo (*Antologia*, 1832, vol. 48, p. 22), che le correzioni del codice Forteguerriano si legano « stampate nella seconda (*sic*) edizione del 1614 ».

manga del tutto escluso »;¹ unità d'azione e anche d'agente² rigorosamente osservata; favola con ogni industria ravviluppata; e sciolta in fine non soltanto con peripezia, ma anche con agnizione; episodi, per dar varietà e diletto maggiore, necessari allo svolgimento dell'azione, o se non sempre opportuni, almeno ben congiunti con essa; e così conveniente e ben mantenuto il costume, proporzionata, chiara ed eletta l'elocuzione, un po' cedendo in quest'ultima parte al gusto del secolo: « svogliati sono (avverte l'autore) i gusti ai tempi nostri e quasi per la sazietà nauseanti, onde non sia chi sperì poter apportar vivanda che senza salsa gradisca ».³ E anche all'occhio moderno « l'ossatura di codesto poema » (amo riferire le parole d'altri, e precisamente di chi più a fondo ha studiato l'epopea nel Seicento), « l'ossatura di cotesto poema presenta per l'armonia e per la buona disposizione delle parti, per lo svolgimento ed il legame degli episodi, e per la fusione ben riuscita dell'elemento epico col romanzesco, certa grandiosità di mole e maestà d'apparenza da non produrre impressione molto diversa da quella che su noi fa — parlo s'intende del complesso — la *Gerusalemme liberata* ».⁴

¹ Annotazioni al libro I, nell'edizione del 1618, a p. 21.

² Nella prima stesura Niceto aveva una parte assai maggiore che nella seconda, ed Eraclio scompariva troppo di fronte a lui: ora però rimane meno giustificato il grande sdegno dell'Inferno contro il santo eremita. La necessità di Batrano al compimento dell'impresa è assai meno sensibile che la necessità di Rinaldo nella *Gerusalemme*.

³ Queste parole sono tratte dalle ricordate lettere del Bracciolini sopra la poetica.

⁴ BELLONI, *Gli epigoni della Gerusalemme liberata*; Padova, 1893, p. 110.

Ma alla bontà del soggetto e alla regolarità della sua trattazione corrisponde qualche cosa di veramente vitale nelle viscere del poema? Noi conosciamo già il Bracciolini come uomo amante de' suoi comodi, interessato, ambizioso; si fa prete per aver un beneficio; abbandona il padrone, da cui l'ha ottenuto, appena dubita di non poter aver altro, disposto a viltà (come vedremo) per godere dell'alta fortuna che è riservata all'abbandonato signore: dove l'anima atta a comprendere, idealizzare e cantar degnamente il riacquisto della Croce, cioè tutta una storia di nobili sacrifici sostenuti per un alto sentimento religioso? Dove l'anima generosa, cavalleresca, facilmente soggetta ai trasporti della gloria e dell'amore, da poter far rivivere in sé quel mondo che si propone di rappresentarci? Della religione, piuttosto che lo schietto sentimento, ebbe, come tutta la sua età, gli scrupoli. In fine dei quindici libri stampati a Parigi si legge che l'autore, « trovandosi in procinto di farsi ecclesiastico per tener un canonicato nella patria sua », vuole si sappia che « gli amori introdotti (ancor che onesti) furono composti da lui ancor laico ». La convenienza dell'episodio di Elisa e d'Alceste nel libro III giustifica contro le censure del padre Norisio anche col dire che, se di quei due personaggi non fosse stata data quivi notizia, « poteva per avventura rimanere scandalizzato Artemio d'Eraclio, che permettesse giovani donne nell'esercito suo ».¹

¹ Carte Fortini cit., inserto I. Anche nelle annotazioni al poema nell'edizione del 1618, è detto: « In tempo che di già s'era dato notizia di tutti gli altri capitani, ha tolto occasione 'l poeta di far trattener Artemio col racconto degli amori d'Alceste e d'Elisa, non tanto per fargli men noiosa apparir la strada, che per consumarsi ancor vi rimanea, quanto per discolpar Eraclio che ammettesse femmine nell'esercito suo » (p. 73).

Così nell'innamoramento di Batrano e d'Erinta, voluto dalla provvidenza divina, dovendo essi divenire i progenitori di Casa Medici, fa che « grandemente resista Erinta alle fiamme amorose », perché introducendola poi a combattere nelle squadre cristiane, non crede poter scusare questo fatto « se non col dimostrarla costante nelle violenze amorose ».¹ In tutto il poema poi non fa uso alcuno della magia per « levar via l'occasione delle superstizioni, che posson nascer nelle menti », procedendo sempre « con le potenze degli angeli e dei demoni favorevoli e disfavorevoli all'impresa sua ».² Regolata da siffatti scrupoli, l'arte del poeta non fu libera di rappresentare amori troppo teneri e passionati, e talora si sviò anche dal retto sentiero. Si hanno nel poema, con Oresta ed Elisa, amori di madri e di spose (ed è novità da tenerne conto), e si hanno anche i vani struggimenti di Casiliro e d'Alvida, e gli ardori d'Enarto per Erinta, e il breve contrasto che avviene nell'animo di questa davanti all'amore di Batrano; ma che son essi a paragone del sentimento profondamente umano che vivifica il poema del Tasso? Leggendo la *Gerusalemme* si sente che il poeta ha trasfuso liberamente l'anima propria calda di passione nei suoi personaggi; leggendo la *Croce* ci s'accorge che l'autore non è trasportato dal suo soggetto, e che talvolta è anzi preoccupato da cose estranee; e il suo racconto ci lascia freddi. La fine lacrimevole di Casiliro e di Elida che si aveva nella prima stesura, dovè esser sacrificata al proposito di moderare gli affetti; alle lusinghe di donne vere sono sostituite quelle d'una larva (lib. XII), al mondo incantevole d'Armida

¹ Annotazioni al lib. XXII, nell'edizione del 1618, a p. 512.

² Annotazioni al libro I, nell'edizione del 1618, a p. 23.

l'isola delle Etere, mostri marini con faccia femminea e coda di serpente, immaginati evidentemente a significare un concetto astratto (lib. xv); l'episodio di Alceste ed Elisa, inopportuno nella lunga digressione dal secondo al quinto libro, fu ispirato e mantenuto (come abbiám visto) dalla preoccupazione di giustificare la presenza di una donna nel campo cristiano. Oltracciò la vivace rappresentazione dell'elemento umano nel poema del Bracciolini fu impedita dall'aver immaginato l'autore, spinto a ciò anche dalla narrazione del Baronio,¹ un'inframmettenza continua della divinità e delle potenze infernali nell'impresa. Chi veramente combatte la terribile lotta sono il cielo e l'inferno; i guerrieri d'ambedue i campi sono per lo più strumenti passivi dell'una o dell'altra potenza. All'autore dovè sembrare di render così più alto e meraviglioso il suo poema, ma in realtà l'interesse dell'azione scema. Qual sospensione d'animo o meraviglia desterà, ad esempio, il vedere Eraclio combattere e vincere il gigante Attalone, sapendosi che alla sua custodia sono addetti tre angeli (XI, 36-43), e ch'egli imbraccia lo scudo portatogli da Sant'Elena, per virtù del quale nessun'impresa gli può mai fallire?²

¹ Il Baronio afferma ripetutamente che il felice esito dell'impresa d'Eraclio contro i Persiani si dovè alla divina volontà e potenza: a. 622, « ista, inquam, omnia non humana virtute sunt facta (nam ferme semper Persis vis romana succubuit), sed Christi potentia »; a. 625... « eluxitque eo magis divina potentia, quo adversariorum conatus fortiores atque multipliciores apparuere; ut nisi divinum auxilium Romano Imperio multipliciter affuisset, illud a barbaris penitus dissipatum esset ». E narra anche di una terribile grandinata che miracolosamente offendeva i barbari e non i Romani, e di Costantinopoli « divinitus obsidione liberata ».

² Altri aggiunge alle cause dello scarso sentimento che è nella *Croce* la preoccupazione, che sarebbe stata nell'autore, dell'alle-

Anche la poca originalità che si riscontra nella *Croce*, così nelle linee generali, come nei particolari motivi, scema l'interesse della lettura. Come bene ha dimostrato con la diligente analisi di tanti poemi il Belloni, l'epopea secentistica si modellò con arte meccanica sulla *Gerusalemme liberata*, giovandosi pure nelle particolari invenzioni degli altri più famosi poemi classici e romanzeschi. « Invece di crear nuove figure e nuove situazioni i nostri secentisti riprodussero quelle, a cui l'arte vera avea dato rilievo e vita; accolsero nomi, spedienti, particolari usati e consacrati dagli epici maggiori, e si limitarono a rifare, a modificare, a esagerare, seguendo però sempre le linee maestre segnate da quelli ».¹ Nel poema del Bracciolini della guerra d'Eraclio contro i Persiani è fatta una vera crociata, avvicinandosi in tal modo anche per il soggetto più strettamente di tanti altri al Tasso; l'azione (come fondamentalmente nella *Gerusalemme*) consiste tutta in una lotta fra il cielo e l'abisso col solito concilio infernale e con le solite sollevazioni, lotte, flagelli

goria, per la quale « ai concetti e fantasmi giovenilmente belli si sostituiscono fredde idee morali, e i personaggi perdendo quella natia freschezza, quel moto vivo per cui manifestano la loro attività profondamente umana, si assottigliano grado grado a segno di apparire figure emunte, anemiche, senza vita » (RONCA, *La Secchia rapita di Alessandro Tassoni*, nella *Cronaca del R. Liceo di Caltanissetta per l'a. 1881-82*, p. 174). Ma l'allegoria della *Croce*, aggiunta (come quella della *Gerusalemme liberata*) posteriormente alla composizione del poema, è affatto estranea al concepimento d'esso, e non può quindi aver avuto parte a volgere l'arte del poeta in una parte più tosto che in un'altra, né può averne raffreddato l'ispirazione. Soltanto l'episodio delle Etere nel lib. xv fu concepito con intento allegorico, ma è breve cosa e si distingue per caratteri propri da tutto il resto del poema.

¹ BELLONI, *op. cit.*, p. 470.

e ostacoli suscitati dalle potenze inferiori e vinti dalle potenze celestiali; non mancano gli amori fra l'un campo e l'altro; Eraclio corrisponde a Goffredo, Niceto a Pier l'eremita, Batrano a Rinaldo, Armallo ad Argante con qualche tratto di Rodomonte, Erinta a Clorinda e in qualche particolare anche a Cammilla, Alvida ad Erminia, Domete a Tersite.¹ Altre notevoli imitazioni della *Croce* sono l'episodio d'Almonio (IX, 2-29), la tempesta impetrata da Niceto a favor dei Cristiani (IX, 38-47), l'isola di Cipro (XVII, 57-60), il combattimento fra Enarto ed Erinta (XVII, 78-101), l'ambasciata mandata da Cosdra ad Eraclio (XXVII, 1-15) tutte e cinque dal Tasso (IX, 27-40; VII, 114-121; XV, 9 sgg; III, 21-24; III, 57-88);² l'uscita di Elisa ed Alceste per rompere lo specchio parabolico (XXIII, 21 e segg.) ricorda, più che quella di Clorinda ed Argante o di Cloridano e Medoro, l'episodio d'Eurialo e Niso; la morte d'Alceste (XXIV, 1-17) è calcata su quella di Zerbino; Elisa indemoniata (XXIV, 27 sgg.) rammenta Orlando furioso; la morte di Manfredi (XXVI, 18-28) somiglia quella del Conte Ugolino; la descrizione della fame e della peste (XXVI) deriva da Ovidio; il duello tra Adamasto e Armallo sul ponte (XXXI, 15-16) è ad imitazione di quello di Orlando e Rodomonte nel XXIX del *Furioso*. Lungo poi sarebbe andar notando i molti concetti e immagini particolari cavati da quegli autori, specialmente da Dante,³ e perfino i versi stessi tradotti

¹ Di Omero il Bracciolini si vantava essere « diligente osservatore » (Annotazioni al c. I, nell'edizione del 1618, p. 21).

² Cfr. anche *Croce* III 72, *Gerusal.* XII 28; *Croce* IV 82, *Gerusal.* VIII 84; *Croce* XV 59-60, *Aminta* I 1; *Croce* XVIII 95-102, *Aminta* III 1.

³ Il BELLONI, (*op. cit.*, p. 118) ha notato parecchie delle reminiscenze dantesche che si trovano nella *Croce*. Altre potrebbero

o trasportati pari pari nel poema. Questa era una necessità riconosciuta generalmente,¹ e secondo taluni anche una prova d'ingegno, sembrando « maggior difficoltà l'imitar gli altri che l'inventar di nuovo da sé stesso ».² Nelle annotazioni alla *Croce* è detto: « Dovendo il poeta esser rappresentatore di varie cose, né potendo, per l'angustia dell'arti e per la moltitudine dell'opere scritte sopra di loro, ogni cosa inventar di nuovo, dee almeno imitar gli scrittori più approvati nelle cose, che migliori gli rassembrano; nella quale imitazione avrà riguardo di far come le pecchie, ch'or da questo e or da quell'altro fiore libando l'umor più dolce, dalla diversità degli umori libati ne fabbrica il mele, e ricompone i suoi furti industriosi in altra maniera che non come furto, ma come lor propria compositura si gradisce dagli uomini » (XXVI, 23). Il che non ottien sempre il Bracciolini, ché anzi l'imitazione è troppo spesso palese: tuttavia sarebbe ingiustizia tacere che in lui oltre allo studio degli autori si rivela anche lo studio diretto della natura; e allora è per il lettore come una boccata d'aria fresca all'uscire da un luogo chiuso.

essere aggiunte (II, 34; III, 12; VI, 70; XVII, 65; XIX, 8; XXI, 68; XXIV, 46 ecc.), ma ne riferirò una sola per esempio (XVII, 61):

Al nemico furor contra si mosse,
Quasi torrente ch'alta vena preme,
E gli sterpi barbarici percosse;
Suo sovrano valor che nulla teme
Dove le resistenze eron più grosse
Batte più forte...

¹ Onde Salvator Rosa poteva scrivere (satira III):

Raro è quel libro che non sia un centone
Di cose a questo e quel tolte e rapite
Sotto il pretesto dell'imitazione.

² Annotazioni al lib. XXVI, nell'edizione del 1618, a p. 601.

Da natura il Bracciolini ha facile vena al poetare, sicché tranne il caso di preoccupazione artistica per amor di quella novità che, non trovata nelle cose, si voleva avere nell'esagerazione e sottigliezza dei concetti, nella peregrinità delle immagini, nella contorta collocazione delle parole,¹ il suo stile procede facile armonioso ed elegante. Ha però in generale poca rapidità e quindi anche poco vigore, perché era d'avviso che il poeta, quando non particolareggia, non rappresenti. « Qui [nel particolareggiare] sta il farsi poeta (scriveva nelle lettere sulla poetica), e io vi dico che in questa parte ho sempre più che altrove premuto la penna mia, e nel descendere ai particolari non ho dubitato mai d'altro che di non mi avvilir troppo, che nel resto in questa sola parte avrei consumato il tutto del poetar mio ». Ma a tempo e luogo occorre il particolareggiare, non così di continuo come nella *Croce*; coglier cioè i punti sostanziali, e questi avvivare coi

¹ Salvator Rosa biasimando il parlar metaforico del suo tempo, scherza, col pensiero al legno santo che si adoperava a guarire il mal francese, sul *sacro legno* usato dal Bracciolini nella protasi della *Croce* (Satira III: cfr. TASSONI, *Secchia rapita*, XII, 11); ma non è più che uno scherzo, perché nell'espressione del nostro autore non c'è niente di stravagante:

Sento trarmi a cantar del sacro legno
Dove il figlio di Dio morte sofferse.

Stravaganze notevoli non mancano però altrove:

- | | |
|-----------|--|
| i, 35 | E già [l'aurora] sparge con man rosate fasce
Per avvolgerle intorno al dì che nasce. |
| vi, 69 | E 'l ciel facea con mille lumi intorno
Funeral pompa al seppellir del giorno. |
| xiv, 45 | Di qua scorre e di là sì chiara splende
Del magnanimo sir l'aurata scorza,
Ch'un altro sole arar quaggiù diresti
Per lo campo roman solchi celesti. |
| xviii, 58 | A passo d'oro il biondo crin disciolto
Sulle nevi del collo errar si vede. |

particolari. Qua e là vi sono episodi notevoli, dove quest'arte si mostra convenientemente; e anche nel tumulto delle battaglie s'ha individuata l'azione dei personaggi in bei quadretti (Almonio e Pilade e Oreste, lib. ix; i due cugini pistoiesi, lib. xxiv; Uberto coi figliuoli, lib. xxv); ma poi affastellamento di particolari inutili, non il tratto rapido e sicuro che dà l'evidenza. Si veda, oltre all'esagerazione del fatto, quante volte torna sur un medesimo particolare in queste ottave (xv, 3-5):

Trarupar negli abissi e sorger pare
 L'onda subita al ciel, che tuona e rugge;
 L'una urta l'altra, e spume e stille rende
 Alle nuvole il mar, tant'alto ascende.
 Sotto l'ombra del ciel più nero il flutto
 Chiudere e disserrar le fauci a morte
 Sembra adirato, il ciel cospargon tutto
 Serpeggiando lassù fiamme distorte;
 Nel mare il cielo e 'l ciel nel mar distrutto
 Mischian l'eterna invariabil sorte,
 Ogni termine lor si riconfonde,
 Nuotan le nubi e van per l'aria l'onde.
 Nella confusïon degli elementi,
 Ch'aprono in mar la terra e 'l foco in cielo,
 Stridon l'afflitte e spaventate genti
 Con l'aspetto di neve e 'l cor di gelo,
 E talor nell'abisso il grido senti,
 Talor più su del nubiloso velo,
 Comunque il mar or nell'infimo immerge
 L'orribil flutto, or sulle stelle s'erge.¹

A questa mancanza di vigore nello stile, come, e più, alla scarsezza di sentimento e di novità già notata, si deve se la *Croce*, pur avendo grandiosità di

¹ Gli ultimi due versi furono così modificati nell'ultima correzione.

mole, buona disposizione delle parti, e molti pregi di forma, non è riuscita ad aver vita nei secoli.

VII

Questi pregi e difetti dell'arte del Bracciolini si fanno più distinti nelle tragedie, che prese a comporre appena fu compiuta la seconda edizione del poema. Tre ne uscirono alla luce fra il 1612 e il '13: l'*Evandro*, dedicato al cardinal Barberino, al quale già cercava riaccostarsi, con lettera da Pistoia del 29 febbraio 1612;¹ l'*Arpalice*, dedicata da Roma il 22 marzo

¹ *L'Evandro | Tragedia | di FRANCESCO | BRACCIOLINI. | All' Ill.^{mo} et Reverendiss.^{mo} | Sig. il Sig. Cardinale | Barberino. | Prefetto della segnatura di Giustizia, & | Legato di N. S. a Bologna* || In Fiorenza Appresso i Giunti. 1612. Con licenza de' Superiori. Scrive nella dedicatoria: « Seguiranno dopo lei alcune altre, delle quali è già formato il primo getto: e non mi spaventerà punto la dura fatica della lima, se da V. S. Illustriss. me ne sarà dato animo; e spero nell'innata sua benignità, e umilmente la supplico a tormi o darmi cuore, ond' io per l'innanzi o con miglior consiglio mi riposi o più francamente cammini. Presuppongo pur tuttavia d'ottener da lei i medesimi favori, e che la gentilezza del suo grand'animo verso i minimi servitori non si cangi per tempo alcuno.... È noto al mondo ormai, che quanto io posseggo o de' beni dell'animo o della fortuna mi vien da lei.... e la supplico a conservarmi quel servitore, che m'ha fatto il favor di V. S. Illustriss. e meritato in qualche parte la mia devozione ». Una « seconda edizione » dell' *Evandro* s'ebbe l'anno successivo « In Fiorenza.... Appresso Giandonato e Bernardino Giunti e Compagni »; fu poi ristampato in Palermo nel 1638, in Perugia nel 1640 (coll' *Arpalice* e la *Pentesilea*), in Venezia negli anni 1732, 1750, 1755. Se n'ha anche un'edizione s. l. né a., e fu pur compreso nella « *Scelta di rare e celebri tragedie....* stampate dalla Società Albriziana l'anno VIII [1800] ». La tragedia indicata col titolo di *Norandino* nel catalogo de' mss. della Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma non è che l'*Evandro*. La stampa, in con-

1613 a Donato dell'Antella, che fra i negozi politici trovava tempo per compiacersi della poesia, e della *Croce racquistata* sapeva a mente più luoghi;¹ la *Pentesilea*, indirizzata con lettera del 6 dicembre dello stesso anno a monsignor Corsini, allora chierico della Camera apostolica, della cui ospitalità godendo, l'aveva il poeta composta.² D'altre tragedie preparò i soggetti e cominciò anche la stesura, anzi nelle lettere sulla poetica al nipote Giuliano, scritte alcuni anni più tardi, fa cenno di quattro di tali tragedie « portate prima alla luce del fuoco che a quella del mondo. »;³ del qual bruciamento tuttavia mi par lecito dubitare, mostrando chiaro i manoscritti che ci rimangono del nostro autore, com'egli conservasse tutto, anche le cose riuscite meno bene, e fin gli abbozzi de'suoi lavori. Credo piuttosto che qualche cosa sia andata dispersa, tanto più che anche l'Allacci nel 1633 ricorda fra le opere del Bracciolini, che potevano essere pubblicate,

fronto di questo ms., tende a render più breve e vigoroso il dialogo, volgendo anche tutti i settenari in endecasillabi. Vi sono anche cambiamenti nei particolari dell'azione e nella disposizione delle scene. Un altro ms. dell'*Evandro* è il Barberiniano XLIV, 90.

¹ *L'Harpalice | Tragedia | di FRANCESCO BRACCIOLINI | Al molto Ill.^{re} et Claris.^{mo} | Sig.^r Il Sig.^r Donato dell' Antella. | Con Privilegio || In Fiorenza. 1613. | Appresso Giandonato e Bernardino Giunti e Compagni. Con licenza de Superiori. | Se ne ha una ristampa per i Giunti nel 1617. E vedi anche a p. 45, in nota.*

² *La Pentesilea | Tragedia | di FRANCESCO BRACCIOLINI | All' Illustrissimo & Reuerendissimo Signore | Monsignor Corsini | Chierico della Camera Apostolica || In Fiorenza. MDCXIV. | Per Gio. Donato, e Bernardino Giunti, e co. | Con licenza de' Super. e priuilegio. Vedi per una ristampa a p. 45, in nota.*

³ Carte Fortini, inserto XVI, lett. 2.^a

alcune tragedie e drammi, dei quali dà i titoli,¹ e fra le carte Fortini si conservano gli argomenti per varie tragedie e d'una, il *Tito*, anche una scena.²

Delle tragedie pubblicate quella che è più scarsa di pregi è la *Pentesilea*. In essa vien rappresentata la gelosia fra due amazzoni, Pentesilea e Asbite, innamorate d'Achille: affrontatesi e cambiate le armi, perché Pentesilea non abbia il vantaggio dell'averle fatate, Asbite rimane morta; Achille, corso all'annunzio della creduta morte di Pentesilea, trafigge questa, cre-

¹ « Possunt etiam edi eiusdem tragoediae et dramata *L'Olimpia*, *L'Otio sepolto*, *La Filli*, *L'Erminia*, *L'Angelica*, *L'Oreste*, *La Tisbe*, *L'Herilia*, *Il Tito*, *S. Giuliano* ». Le prime tre e la *Tisbe* ci sono rimaste manoscritte (v. più avanti al § VIII); *L'Oreste* sarà l'*Oresta*, per errore di stampa (v. pure al § VIII); per il *Tito* e l'*Erminia* si veda la n. seg.: non resta niente dell'*Angelica*, dell'*Erilia* e del *S. Giuliano*.

² Carte Fortini, inserto VIII. Due di questi argomenti sono fra quelli ricordati dall'Allacci come già trattati e pronti per la stampa, onde credo opportuno riferirli.

Il primo somiglia assai al *Torrismondo* del Tasso: « Gisippo, essendoli morta Fulvia, sua moglie, s'innamora di Flaminia, nobile romana. Tito, suo cognato e amico singolare, si adopera perché Gisippo l'ottenga per moglie, e conduce il parentado a termine di conclusione. Flaminia, alla quale dispiace forte il parentado, vassene a trovar Tito e pregalo efficacemente a voler distornarlo. Tito, veggendo Flaminia bella e trovandosi in tempo e luogo e occasione opportuna, vinto dal senso, con lei si giace. Intanto i parenti di Flaminia acconsentendo al parentado, si stabiliscono le nozze con Gisippo. Tito, pentito e addolorato dell'error commesso, si risolve o a voler farne penitenza con la propria morte o a distor Gisippo dall'amore e dal parentado di Flaminia, e non potendolo distorre, al fine li dice che li vuol far conoscere Flaminia esser impudica, prima che egli la sposi, e poi elegga di far ciò che li pare; e data la posta a Flaminia egli medesimo con abito sconosciuto va a giacersi con lei, e fa di esser trovato da Gisippo, il quale, mosso da sdegno e gelosia, all'uscir della ca-

dendo trafiggere Asbite, e riconosciuto l'errore, per disperazione tenta uccider sé medesimo. Chi muove però tutte le fila dell'azione è Ulisse, spinto da Giunone a trovar modo di liberar Achille dall'amore per Penthesilea, unico ostacolo ormai alla caduta di Troja; e quindi quasi tutta l'azione si svolge in raggiri, simulazioni e consigli, con un frequente contrastar di sentenze, ma senza nessuna scena in cui la passione delle due rivali si manifesti efficacemente sia per contrasto intimo con altro sentimento d'amicizia, di gratitudine

mera l'uccide; ed egli in sul morire si li scopre, e scopre la cagione per che volontariamente abbia voluto morire per le sue mani ».

Il secondo argomento ha più novità: « Erminia, essendo stata sposata da Tancredi, è riposta nel regno d'Antiochia da Florindo suo fratello. Tancredi intanto, essendo andato ad una giostra in Salamina, s'innamora di Olimpia regina, e credendo poterla ottenere per moglie, se non fussi maritato con Erminia, manda Vaprino ad ucciderla. Egli per compassione la lascia viva, e la manda via; e tornando a Tancredi a dir che l'ha morta, Tancredi il vuol fare uccidere, per assicurarsi. Egli se ne accorge e se ne fugge a Florindo, il quale muove subito l'armi, e leva Antiochia a Tancredi, e promette il regno in dote alla sorella, a chi ucciderà Tancredi, e si muore. Erminia intanto in abito di cavaliere si pone nella medesima corte d'Olimpia, dove si tratteneva Tancredi; il quale, conoscendosi ogni dì più disprezzato da Olimpia, comincia a convertir l'amore in isdegno, e Olimpia ad amare Erminia, che ella crede un cavaliere. Erminia, conoscendo Tancredi disperato dell'amor d'Olimpia, se li scuopre per sua moglie, e lo prega a tornarsene seco nel regno; ed egli si contenta, e solamente la prega che voglia una volta sola, in cambio suo, farlo goder della regina Olimpia. Erminia consente, e per assicurarsi in ogni caso che non risurga l'amor d'Olimpia, le dà veleno a termine. Segue intanto il congiugnimento di Olimpia e di Tancredi, creduto Erminia; ma Olimpia dopo il fatto dubitando d'inganno, sentendo addormentato Tancredi, prende il lume, e conosciuto l'uccide; e sdegnata contra Erminia, li porta la testa del marito; ed ella intanto si muore del veleno, e fa morire Erminia ».

o simile, sia per urto diretto fra i due amori. Ugualmente forti, ugualmente belle, ugualmente innamorate, il carattere delle donne è uniforme; quello di Ulisse, ridotto a giocar d'astuzia per ingelosire due femmine, è abbastanza volgare; quello di Achille senza colore. Un po' d'interesse si desta nello spettatore soltanto al racconto della catastrofe.

Più straordinari avvenimenti danno materia all'*Arpalice*; la quale perciò e per l'apparizione, in principio, dell'ombra della defunta contessa di Valenza insieme coll'angelo custode del regno di Spagna, si accosta al tipo della tragedia giraldiana, senza però cadere negli eccessi di essa quanto alla rappresentazione dell'orribile. Arpalice, figliuola di Marsilio re di Spagna, per la morte della madre nel partorirla, fu data ad allevare alla contessa di Valenza; la quale, essendo morta poco dopo anche Arpalice, suppose in suo luogo la propria figliuola Erminia, che era della medesima età, dando incarico a un servo di sbarazzarla della nutrice, sola consapevole del fatto. « Dopo molti anni essendo il re Marsilio venuto a morte, successe nel regno la supposta Arpalice, la quale essendo un giorno pregata dalla contessa, che volesse darli qualche segreto di detto re Marsilio che la facessi esser più amata dal conte suo marito, avendone trovato uno nel cui vaso era scritto 'per farsi amare', glie lo dette, ed ella subito lo bevve; ma essendo veleno, si morì ». Rimasto così vedovo il conte, la regina si risolve a prenderlo per marito, e allora una forte pestilenza invade tutto il regno. E di qui ha principio il dramma, con sogni e presentimenti spaventosi nella regina, coll'opposizione dello zio Gherardo alle nozze per brama d'aver egli il regno, colla dichiarazione del sommo sacerdote che la peste è cagionata dal trovarsi nello

stato una figliuola che dopo aver ucciso la madre si giace col padre, e che il flagello non cesserà se prima costei non sia ammazzata dall'istesso suo padre e marito; la qual cosa il conte e il popolo promettono al sacerdote di fare, non appena la colpevole si scopra. L'opposizione di Gherardo induce Arpalice ad affrettare le nozze; ma intanto la nutrice, che alle ferite del sicario della contessa di Valenza era sopravvissuta per miracolo, sapendo della morte di questa, torna in patria, e apprendendo insieme il matrimonio tra Arpalice e il conte e la cagione della pestilenza, scopre con molti contrassegni esser la regina la colpevole di cui si cerca; onde il conte è forzato ad ammazzarla con le proprie mani, e prende quindi volontario esilio dal regno. La tragedia riproduce, come è chiaro, i casi d'Edipo; ma quanto siam lontani dalla vigorosa semplicità del dramma di Sofocle! Si vede che il modello presente è stato quello di Seneca, di cui alcune scene sono ricalcate senza novità, e che d'imitazione in imitazione il colorito si è fatto sempre peggiore. Limitato, per l'osservanza dell'unità di tempo, alla crisi, il dramma è nei primi due atti scarno, nel terzo l'azione subisce un forte ristagno, e troppo lenta, divisa in due atti, giunge poi l'agnizione e la catastrofe. Della lotta d'un'anima eroica col fato immutabile, che tanto fortemente ci attrae nel dramma greco, nessun'eco nella tragedia italiana; tutto dipende dal caso, e tutti a lui cedono senza contrasto. Nessuna figura ci si presenta con note proprie e ben rilevate; l'opposizione di Gherardo non serve a dare alcuna vita all'opera; e non suscitando i personaggi principali nell'animo nostro, fin dal principio dell'azione, sentimenti d'ammirazione o di simpatia, anche la catastrofe poco ci commuove.

Più complesso e meglio ordinato è lo svolgimento del dramma nell'*Evandro*. Nel primo atto abbiamo il fondamento e il principio dell'azione: dopo aver per più anni afflitto colla guerra il regno di Norandino e assediato la stessa sua sede, Damasco, Evandro, re di Laodicea, prende parte in incognito a una giostra che Norandino suole bandire ad ogni quarta luna, e s'invaghisce della figlia del re nemico, Orontea, destando pure in essa il suo amore. Cresciute le fiamme, egli offre la pace a Norandino, e con un manipolo di scelti guerrieri entra in Damasco per rapir Orontea. Nel secondo atto l'audace re, scoperto mentre s'introduce nelle camere dell'amata principessa, vien fatto prigioniero, e dopo un raffronto col re nemico, nonostante il contrario avviso di Nicastro, consigliere di Norandino ma nato vassallo ad Evandro, è condannato a morte. Orontea intercede, nel terzo atto, in favore dell'amante, ma invano; onde risolve di darsi in mano dei nemici per riscattarlo, mentre Nicastro pensa a salvarlo in altro modo. Nel quart'atto Norandino ha appreso la fuga della figliuola e quel ch'ella opera nel campo nemico contro la patria, e diffidando di Nicastro, stabilisce d'uccider egli stesso Evandro. Ed eccoci alla catastrofe, che dà materia all'ultimo atto: Norandino, introdottosi nelle carceri per compiere la sua vendetta, vi trova la morte per opera di Nicastro. Evandro n'esce vestito colle armi dell'ucciso, e si ritira nel palazzo reale per starvi nascosto fino a che Nicastro con pretesto d'accordi non riesca a liberarlo. Ma Orontea, alla quale è stata riportata la morte di Evandro, rientra travestita da guerriero in città, e tagliato al cadavere recente di una sorella a lei somigliantissima il capo, si presenta con esso nel palazzo reale al supposto Norandino, per farsi uccidere da lui col dichiararsi uccisore d'Oron-

tea. Evandro difatti, preso all'inganno, investe furiosamente l'incognito guerriero e l'uccide, e quando alle estreme parole di quell'infelice s'accorge del suo errore, volge contro di sé la spada ed è a stento trattenuto dai suoi di finire nell'istante i suoi giorni. La tela, come ognun vede, è buona, e l'azione corre abbastanza rapida al suo fine; i caratteri hanno fisionomia più distinta che nell'altre due tragedie; la sospensione tragica è mantenuta con più arte. Ma lo sviluppo dato alle passioni è sempre scarso, tanto da non aver nessun contrasto in Norandino fra il re e il padre, e in Orontea fra la figlia e la sposa. Vero è che Orontea fra un padre che non stima¹ e uno sposo così cavalleresco è naturale che ceda all'amore di quest'ultimo senza contrasto; e Norandino, animo basso, come ci vien rappresentato, è conveniente non accolga sensi d'amore e di generosità e pensi soltanto alla vendetta; ma senza urto di passioni, senza perplessità d'animo, come può svilupparsi il tragico? La fine dolorosa non basta a dar vita al dramma, se l'animo del lettore o dello spettatore non è prima gradatamente e profondamente attratto dai casi che precedono la catastrofe, specialmente quando essa dipende, non da una cagione intrinseca, ma dal caso.

Molti dei difetti, del resto, che si notano nelle tragedie del Bracciolini sono comuni al teatro del suo

¹ O Dio, costui che innanzi tempo ha bianca
La chioma e rara, e pien di rughe il volto,
Per aver troppo ogni vigor consunto
Negli immondi piaceri; o Dio, costui
Che per lasciva avidità trasforma
Se stesso in irco e fetido e carpone
Va con le capre il giorno a pascere l'erbe
A suon di canna, a me vergine intatta
Rimprovera l'amor dunque costui?

tempo, e dipendono in gran parte da certi principî ammessi allora generalmente, come l'unità di tempo e di luogo e la convenienza di non presentare sulla scena la catastrofe; quindi la soverchia semplicità dell'azione, le lunghe narrazioni, e l'introduzione di alcune figure, più tipi che persone reali, come la nutrice, il consigliere, il segretario, che entrano ed escono di scena senza nessuna ragione propria del dramma, e che non avendo in questo una parte essenziale, annoiano col loro continuo moraleggiare. Quanto allo stile, confessa il Bracciolini stesso di aver cercato di « mantenerlo con altezza e con naturalezza insieme », detraendo « dall'ornato la più apparente parte degli ornamenti », e aggiungendo « al puro la più occulta parte di essi »; ma nonostante questo sottile e quasi alchimistico procedimento il difetto, che nello stile tragico d'allora notava acutamente Pier Jacopo Martelli, rimane nelle tragedie del Bracciolini: « lo stile poetico nostro, che ama di tutto fare immagini e di parlar fuor dell'uso, allora che s'abbatte o in sentenza o in affetto, per dare un giro leggiadro e fuori dell'ordinario al discorso, lo allunga e lo fa, per così dire, stentare a chi lo aspetta naturale facile e corto dalla bocca di un attore ».¹

Insomma anche nella tragedia il Bracciolini non riesce a liberarsi minimamente dalla scuola e dalla tradizione e a sorpassare in qualche modo il limite della mediocrità: pregi esteriori non mancano, ma si desidera quella forza di concezione, quell'altezza di sentimento, quella profondità psicologica, quella vigorosa semplicità di stile che specialmente nella trage-

¹ *Teatro*, Roma, 1709, p. 13.

dia sono necessarie a dar vita ai personaggi e alle scene.

VIII

L'attività poetica del Bracciolini in questi anni fu del resto molta e varia, e già comincia a rendersi notevole in lui una disposizione a trattare ogni genere: « tesse costui a tutti i pettini (dice di sé il poeta nella prefazione allo *Schernò*) e fa un menar di calcole che la grandine non cade sí presta ». Trentasei stanze intitolate *L'Enea, squadra comandata dal capitano e cavaliere Alfonso Brunozzi nelle nozze del serenissimo Principe di Toscana* (Cosimo III), uscirono in luce in Firenze per il Sermartelli nel 1608, e rappresentano Enea che, scortato da Venere alle Isole beate, vede dopo tanti secoli giungere una nave della religione di S. Stefano ad annunziare le nozze di Cosimo, le quali non devono rimanere ignote in nessuna parte del mondo: desideroso di rivedere l'Italia, torna con quella nave, che è per viaggio assalita da' pirati turchi; ed essendo questi fatti schiavi e condotti quindi a dare spettacolo nelle nozze col gioco del ponte,¹ Enea chiede all'augusta sposa che prima del combattimento siano francati. Un'egloga (*Dimmi, Titiro mio, qual empio affanno*) in lode di Riccardo Riccardi, riferita dal

¹ Cfr. la *Descrizione delle feste fatte nelle Reali Nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, Firenze, Giunti, 1608: a p. 91 fra le « Squadre de' Pisani, che combatterono il Ponte dalla parte di Tramontana » sono notate: « Due squadre fatte dalla illustrissima Religione di S. Stefano, che una vestita a l'unghera comandata dal sig. Cavaliere Pone, e l'altra vestita da stiavi turchi comparse in una galera comandata dal sig. Cavaliere Brunozzi ».

Lami presso a poco al medesimo anno 1608, è diretta a riacquistare la grazia di questo gentiluomo, al cui servizio apprendiamo essere stato il Bracciolini, come precettore del suo secondogenito:

Fui degno di servirlo, e d'esser duce
 D'un suo secondo e fortunato gregge;
 Onde seppi talor come si puote.
 Gioir nell'altrui gioia, e farsi proprio
 L'altrui dolore o pur l'altrui diletto,
 E amar il mio signor fin negli armenti.
 Ma or non so qual mia sventura o fallo
 Non vuol ch'io gli sia più caro o diletto
 Quanto una volta fui....¹

Un dramma intitolato *Olimpia*, desunto dal racconto dell'Ariosto,² fu rappresentato per intermezzi d'una commedia recitata in Pistoia l'anno 1612;³ altri drammi (alcuni sono semplici abbozzi), come l'*Ozio sepolto*,⁴

¹ LAMI, *Vita Richardi Romuli Richardj*, Firenze, 1748, p. 38 sgg., dove l'egloga fu primieramente tratta in luce dal codice Riccardiano 2242.

² L'intervento di Bacco a consolar Olimpia prima che, inebriata dal licore del dio, sia rapita dai corsari, è però ispirato da Ovidio (*Met.* VIII, 175 sgg.).

³ Si conserva nei codici Forteguerr. B, 89 e Vitt. Eman. 42 e in un ms. della collezione Rossi-Cassigoli della Biblioteca Nazionale di Firenze. (La notizia della sua rappresentazione è data dal codice Forteguerriano a c. 1). Di sul ms. Vitt. Em. 42 fu pubblicata dal Menghini; ma la stampa ebbe un cattivo revisore. Correggi: (p. 116) *orrida* in *arida*, (p. 120) *possa col torso* in *posso col tirso*, (p. 121) *nobile* in *mobile*, (p. 124) *traboccar* in *trabalzar*, (p. 125) *procurar* in *previsor*, (p. 126) *vana* in *vasta*, (p. 127) *molle* in *volle* e *nobili* in *mobili*, (p. 133) *have* in *nasce* e *ove non* in *onde ne*, (p. 140) *sparger vol(li)* in *sparger volla*. Notevole il brindisi di Olimpia fra i precedenti a quello del Redi.

⁴ Cod. Vitt. Em. 41, donde venne edito dal Menghini. Fu fatto per essere rappresentato dinanzi al Granduca di Toscana Cosimo II

l'Oresta,¹ e i due ancora inediti la *Tisbe*² e la *Fil-*

in una sua visita a Pistoia. È una scena allegorica, a cui partecipano l'Allegrezza, Pistoia, l'Orso (insegna della stessa Pistoia), l'Ozio, la Fatica, l'Ardire. Mossa da Cosimo, la Fatica vuol cacciare dalla città l'Ozio, che vi ha molto favore; anzi perché più non abbia a tornare, scava una fossa e lo seppellisce vivo. Nella stampa del Menghini si corregga almeno: (p. 70, terz'ultima linea) *questa in questo*, (p. 73) *rana in Brana* (fiumiciattolo che bagna le mura di Pistoia, (p. 76) *colle in calle*, (p. 80) *come chi in che come*. Anche il Forteguerra nel quarto dei suoi capitoli nota quest'ozio della sua città:

. . . . non usciresti di Pistoia
Ancor che Dante la chiami una tana
E dove d'ozio si marisca e muoia.

¹ Cod. Vitt. Eman. 42, dal quale lo diede in luce il Menghini. L'argomento è tratto dalla *Croce racquistata*; ma nel dramma dopo che Oresta ha fatto il proposito d'uccider sé ed i figli, le viene svelato che Cosdra non è morto, com'ella avea creduto, e da Eraclio è accolta onorevolmente e lasciata libera di sé, onde non ha più ragione di mandare ad effetto il suo feroce proposito.

² Si ha in un codice Rossi-Cassigoli e, lacera e incompleta, fra le carte Fortini (inserto n. IX). — (1.º atto) Le Muse dolenti del caso d'Ovidio, condannato a restare mille anni e più sulle rive d'Acheronte per avere cantato il falso di Piramo e Tisbe, invocano da Apollo pietà per lui. Apollo consiglia a chiamare dal cielo il Tempo, perché ricerchi dove s'asconde la Verità. — (2.º atto) Amore toglie la spada a Piramo e gli pone a lato un suo strale trasformato a somiglianza di quella (cfr. il prologo dell'*Amin-ta*). Tisbe arriva prima del tempo ad un appuntamento datole dal suo amante, ma comparendo una leonessa per abbeverarsi si volge in fuga, e le cade il velo che vien macchiato dalla bocca della fiera tinta di sangue. Giunge Piramo e non vedendo Tisbe, ma il velo macchiato, la crede morta e si trafigge. — (3.º atto) Il Tempo, chiamato dalle Muse, scende affrettando gli anni, e questi le stagioni, e queste i mesi, e questi i giorni, e questi l'ore, e queste i momenti, e i momenti sé stessi, percuote colla sua verga il monte di Parnaso, e n'esce la Verità. — (4.º atto) Torna Tisbe al luogo dell'appuntamento, e vedendo trafitto l'amante, ella pur si trafigge. Ma lo strale d'Amore, trasformato in spada,

Punge, ma non recide,
Passa, ma non uccide:

li,¹ doverono pur esser frutto degli ozi pistoiesi. La dipintura che vide fare al Cigoli² nel giardino del Palazzo Borghese a Montecavallo, probabilmente nel tempo che si trattenne a Roma sul principio del 1613, gli ispirò 85 stanze sulla *Psiche* che dedicò al Cardinal Borghese in attestazione della sua riconoscenza per il favore e la protezione accordatagli.³ Anche un poemetto

e i due amanti languiscono fuori dei sensi. La Verità scopre l'artifizio d'Amore e vola al cielo. — (5.^o atto) La Pace scende a riconciliare i genitori di Piramo e Tisbe. Ovidio torna alla luce, perché la Verità vuole che scopra le sue menzogne ai mortali. Interviene Imeneo con l'Allegria, lo Scherzo ed altri suoi compagni.

¹ Si ha, incompiuta, nelle carte Fortini (ins. X). La scena è alle falde dell'Appennino. Fillide ama il pastore Elpino, ma essendo questi povero, il loro matrimonio non è consentito, anzi essa è promessa al cupido Menalca. Il gigante Arimaspo uccide intanto tutte le pecore alla famiglia di Fillide; allora Menalca la rifiuta, e la madre è disposta a darla ad Elpino. Il ms. termina con la parola *Choro* in fine del secondo atto.

2

Cigoli, la tua man pronta e spedita,
Che 'l mondo errante imitatrice appella,
Genera veramente e non imita;
Natura il fa, de' tuoi colori ancella:
Spiri all'opere tue l'aura e la vita
E ciascuna di là muove e favella;
Vivere e respirar (miri e non tocchi)
Negar non può chi presta fede agli occhi.

.
La bella Psiche il cui leggiadro volto
Tu ne l'orto real pingi e colori....

³ Si conserva nel cod. Forteguerr. E, 359 e in parte nel Riccard. 2774 (c. 62^b-66^b). Nella lettera' dedicatoria dice l'autore: « La benignità di V. S. Ill.^{ma}, scoperta ultimamente verso me con offerirmi in ogni occorrenza la sua protezione e 'l suo favore, mi ha stimolato sì vivamente a renderle qualche segno di gratitudine, che io son ricorso alla penna, poi che la povera sorte mia altro mezzo non mi concede, e ho rappresentato in ottava rima la favola di Psiche, veggendola dipinger dal Cigoli nel giardino di V. S. Ill.^{ma} a Monte Cavallo. S'io avessi creduto a lei più gradire alcun altro soggetto, tanto e più volentieri l'averei preso,

su *Saffo*, di cui conosciamo due canti (i soli forse che furono composti, e dovevan esser quattro) è indicato dall'autore come uno dei *poemi epici vecchi* sul principio del manoscritto che unico ce lo conserva.¹ Altri

e 'l farò sempre ch'ella si degnerà di far sì, ch'io ne possa comprendere un cenno solo. In tanto ho fatt'elezione di questo soggetto, sì per conoscerlo favoloso e però più atto a ricevere i colori poetici, e sì per esser questa favoletta altrettanto insegnatrice e morale ne' suoi allegorici sentimenti, che dilettona e piacevole nella sua esteriore apparenza. Sa ogni mediocre letterato che Psiche, pur come suona lo stesso nome, è presa per l'anima, e le due sorelle, che la seducono, per la libertà e per la carne son figurate. Amore ci significa il piacere, che con l'anima si diletta, alla quale vien proibito che del tutto il conosca, dovendo l'anima moderarsi ne' suoi diletti. Il che non facendo, ma accendendo la lucerna del desiderio per fruirne pienamente, amante ne diviene, e il piacer se ne fugge, e dove ella si credeva maggiormente goderne, misera e abbandonata da lui se ne rimane. Onde se questo e più altri ammaestramenti ci insegna la dipinta Psiche nell'ammirabil giardino di V. S. Ill.^{ma}, non è ella però favola che con l'inutili debba dalla repubblica di Platone essere sbandita; ma, come profittevole al buon costume, dalla civile e dalla cristiana repubblica convien che sia ricevuta e gradita; *ecc.*»

¹ Vitt. Eman. 43. Comincia:

Com'arse e planse e vaneggiò dolente
Per l'amato garzon Saffo gentile,
Su canta omai, mia neghittosa mente,
Dirugginiscl il disusato stile....

Saffo, bella e virtuosa, canta lodando la dea triforme. Venere ne ingelosisce e vuole che canti anche dei vanti suoi. Scende in terra, e per mercede del passaggio dà al rustico Faone, traghettatore alla riva d'un fiume, la bellezza, ondè s'innamori di lui Saffo. Concorrono al fiume innamorate le donne e finalmente anche Saffo, la quale monta in barchetta e, condotta in un'isoletta, si dà a Faone. Ma questi, villano, fattala spogliare per averne maggior diletto, le rapisce le vesti e l'abbandona nuda nell'isoletta. Ai vanti e agli scherni di Faone s'accende il suo fratello, e corre all'isoletta, riportando le vesti per averne mercede. Ma Saffo sdegnata lo prende a bastonate. Segue il lamento di Saffo. Si propaga la fama del caso: Arione va a liberarla.

di tali poemi potrebbero essere la *Giuditta*, la *Conversione della Maddalena* e l'*Endimione*, che nel 1633 l'Allacci annunziava, con varie opere di questo periodo, in istato da esser dati alla luce, mentre ora nei manoscritti abbiamo dei primi due poco più che il principio,¹ e del terzo non ci riman traccia.² Poesie minori poi, specialmente liriche, dovevano esser frequenti, sebbene l'autore per affettata umiltà scriva da Pistoia nel 1617 a Giovan Vincenzo Imperiali, mandandogli la canzone *Là tra l'indiche belve a cui natura* per l'assunzione del padre di lui al dogato di Genova: « non corrisponde la penna alla voglia, colpa della Musa o più tosto degli anni; onde, raffreddato ogni vigore, ben m'avveggi io che mi conviene più tosto l'apparecchiarmi a morire che a compor versi ». Il suo animo era in questo tempo diviso fra la preoccupazione di non compromettere con opere leggere la fama già acquistata e il timore di avventurarsi in più nobile impresa senza aver la forza di riuscirvi con onore:

Glorioso guerrier gran tempo avvezzo
Con l'altrui sangue a coltivar gli allori,
Fra i più teneri vezzi e i molli amori
Mal si converte a vaneggiar da sezzo.

¹ La *Giuditta*, in tre diverse stesure, si conserva nel codice Vitt. Eman. 42 e nell'ins. VI delle carte Fortini: l'azione non va oltre il primo abbozzamento dell'eroina con Oloferne. Dall'invocazione si deduce che il Bracciolini voleva in un altro poema celebrare l'uccisione del gigante Golia. Della *Maddalena* si conserva qualche quaderno, in pessima condizione, nell'ins. V delle medesime carte Fortini.

² Doveva, secondo l'indicazione dell'Allacci, essere in quattro canti. Degli amori d'Endimione canta Flora davanti a Trasimeno e Argille nell'*Elezione di Urbano VIII* (c. XVIII, 23-32).

Et io, grave d'età, fuggo e disprezzo
 Che il severo mio plettro Euterpe indori;
 Ma con lungo affannar fugaci onori
 Comprar morendo è diseguale il prezzo.
 Salì verde in età silvestre scena,
 Poscia lugubre, indi levai d'oblio
 L'armi a cui la pietà fu dolce pena.
 Or di polvere nova il carro mio
 Paventa, e l'età corsa il piè m'affrena,
 Ch'ardir sopra le forze è van desio.

Di qui nasceva senza dubbio quell'irrequietezza che lo portava a cominciare tanti lavori senza finirne e pubblicarne neppur uno. Alcuni subiscono col tempo modificazioni o trasformazioni: le stanze su *Psiche* si cambiano in un poemetto, di cui abbiamo soltanto tre canti, pubblicati dal Menghini;¹ l'*Ozio sepolto*, mutata l'occasione del contrasto fra l'Ozio e la Fatica, e con l'introduzione di nuovi personaggi allegorici allargata la scena, diventa dopo il 1621 il *Premio della fatica*, che si conserva inedito tra le carte Fortini.²

¹ Il Menghini li trasse dal codice Vitt. Eman. 43 (il primo canto così lacero e roso, che in parte non si legge, si ha anche nelle carte Fortini, ins. VII). Il racconto giunge al punto in cui *Psiche*, abbandonata da Amore, si getta disperata nell'acqua per annegare: il resto è accennato così nelle surricordate stanze:

Ma per pietate il semicapro Pane
 Correndo a lei quando annegar la vide,
 E traendola fuor dell'onde insane,
 Il suo filo vital non si recide;
 Ma fu ben poscia in varie guise e strane
 Più che da Giuno esercitato Alcide
 Ella da quella dea che nel mar nacque,
 Perché Amor seco innamorato giacque.
 Ultimamente al sommo Giove addutta
 Pacificossi Venere con lei,
 E fu dal ventre suo lassù prodotta
 La Voluttà nel regno degli del....

² Dopo il prologo fatto dal Consiglio, l'Arno chiede a Firenze perché sia mesta, e questa risponde, perché conserva ancora fosca

Ma l'opera piú caratteristica di questi anni fu la poesia piacevole e burlesca, alla quale lo portava la sua natura. « Erat enim (ci attesta l'Eritreo) iucundus, facetus, hilaris, amoenus, atque omnium, ut dicitur, horarum homo; et interdum (aggiunge) aestate praesertim, habebat decretum semper aliquem locum, puta tabernam aliquam aromatariam, ante cuius fores sedens una cum amicis, qui eius consuetudine usuque delectabantur, suavissimis sermonibus diem consumere »; e conclude: « multa eius dicta, tum gravia, tum arguta, tum iocosa, tum ridicula feruntur, quae, cum alia sint in eo potiora, relinquimus ». Tutto questo nell'Eritreo si riferisce al tempo che il Bracciolini passò piú tardi a Roma; ma anche nella sua città non faceva altra vita, e nella breve dimora a Roma del 1613 mostrava il desiderio di

impressione della perdita del gran Cosmo e perché teme che l'Ozio prenda Firenze. Questo non è da temere sotto Ferdinando. Si ripetono quindi le scene dell'Ozio e della Fatica che sono nell'*Ozio sepolto*, e s'aggiungono altre scene tra la Fatica, il Premio e la Giustizia. La Fatica, quando si mise a faticare, non patteggiò con il Premio e, mossa soltanto da virtù, non chiese mercede: oggi invece pretende compenso. Il Premio le risponde:

Dimmi, Fatica: oprasti
O con virtù o senza.
Se con lei, se' pagata
Da lei; se fuor di lei,
Non ti deggio pagar, però che senza
Virtù mai non si chiede
Legittima mercede.

La Giustizia sentenza:

Chieder voi la dovete
Solamente con l'opra....
Chiede assai chi ben opra....
.... frenate intanto
L'impazienti voglie:
Ciò che si differisce non si toglie.

tornare a Pistoia a far corona
 A questo e quel focon degli speciali,
 Là dove ognun si vanta, ognun ragiona,
 Ognun ride, ognun burla ed ognun dice
 La sua, che sempre l'ha per bella e buona.

Di quest'opere burlesche soltanto lo *Schernò degli Dei* vide per allora la luce, e non intero. Stesi rapidamente nell'estate del 1617¹ i primi quattordici canti, furono alla fine di quell'anno² dati alle stampe e pubblicati in Firenze colla data del 1618.³ S'egli lavorasse a concorrenza col Tassoni, e a chi di loro spetti

¹ Nella dedicatoria di Ippolito Bracciolini a Don Giovanni de' Medici nella ristampa veneta del 1618 è detto: « Nell'estate passata avea composto il sig. Francesco Bracciolini, a penna corrente, questo poema, non a fine di trarne gloria né di pubblicarlo mai, ma per suo diporto » ecc. Sono anche notevoli queste parole della prefazione *Talia musa baiona agli allegri.... lettori*: « ho pensato io di farvi consapevoli.... di ciò che avvenuto sia, in un abboccamento seguito tra Urania e me, alcuni mesi addietro, onde poi fu cominciato il poema e seguitato oltre per fino a tredici canti ». Ma il poema uscì in 14 canti; onde si può dedurre che quando si stampava la prefazione, esso non era ancora finito.

² Piero Niccolini, vicario di Firenze, (come risulta dalla prima edizione del poema) incaricava il 21 novembre 1617 il canonico Niccolò Cini di rivedere il poema per l'*imprimatur*, che fu concesso il 22 dicembre.

³ *Dello | Scherno | degli Dei | poema piacevole | del sig. FRANCESCO BRACCIOLINI | con la Fillide civettina, | e col Batino | dell'istesso Autore. | All' Illustriss. et Reverendiss. Sig. | Il Sig. Cardinale de' Medici* || In Firenze, MDCXVIII | Appresso i Giunti | Con licenza de' Superiori, et Privilegio. Uscì lo stesso anno anche in Venezia, appresso Paolo Guerrigli, con un capitolo di Pietro Petracchi in lode dell'autore, ma senza la *Fillide* e il *Batino*, e fu ristampato in Firenze dagli stessi Giunti nel 1625 in edizione identica a quella loro del 1618. Manoscritta questa prima parte si conserva nel codice Barberiniano XLIV 92, Marciano IX 44, Fabroniano (Pistoia) 361.

l'onore d'aver dato per il primo alla nostra letteratura quello che oggi si dice poema eroicomico, si disputò allora e poi fino ai nostri giorni. Il Tassoni lo rivendicò a sé non tanto per ragioni di tempo quanto d'intendimento artistico. Nella prefazione alla *Secchia* fatta sotto il nome di Gaspare Salviani afferma: « Quest'opera fu composta dall'autore l'anno 1611. Fu cominciata il mese d'aprile, e finita l'ottobre. Cavalieri e prelati ne possono far fede, che la viddero comporre quell'anno, mentre praticavano coll'autore; e fra gli altri monsignor Querengo, il signor Baldassare Paulucci, e il signor cavaliere Fulvio Testi. Fu prima pubblicata che composta; perciocché di dieci canti n'erano già fuori in penna più di cento copie, prima che fossero finiti gli ultimi due. Non fu mai opera ricevuta con più avidità; perciocché in meno di un anno n'andarono attorno più copie in penna, che in dieci non sogliono andare delle più famose che escano alla stampa. Un copista solo ne fece tante copie a otto scudi l'una, che in pochi mesi ne cavò circa 200 ducati. Il signor abate Albertino Barisoni, l'anno stesso che fu composta, le fece gli argomenti, e la portò a Padova; dove fu letta con universale applauso, e quindi mandata in diverse parti. Il che vedendo alcuni begli ingegni tentarono di comporre anch'essi nella stessa maniera; ma parte perché non ebbero vena a proposito, e parte perché non intesero l'artificio, si rimasero in secco.... ». Quanto all'intendimento artistico, il Tassoni afferma di aver inventato « una nuova sorte di poesia », perché « tessuta in maniera che non le manca parte alcuna di quelle che circa la materia e lo stile si richieggono a perfetto poema grave e burlesco ». « E in questo (continua) si sono ingannati alcuni, che si hanno creduto di poter fare il medesimo col cantare una mate-

ria tutta burlesca con versi gravi, o una materia tutta grave con versi burleschi. Altri hanno avuta opinione che non occorresse osservare le regole della *Poetica* d'Aristotile; ed hanno infilzate insieme delle favole trovate a caso senza giudizio, senza metodo, e senza imitazione; perdendoci intorno la fatica e il nome di poeta. Il cantare delle scipitezze inverisimili è proprio degli idioti, che hanno vena, ma non hanno giudizio. Il cantare delle seccaggini stentate è proprio de' dotti, che compongono senza vena ». Il Tassoni invece ha voluto fare un poema « secondo l'arte, descrivendo con maniera di versi adeguata al soggetto un'azione sola, parte eroica e parte civile, tutta intiera fondata sopra istoria nota per fama, non particolareggiata da alcuno, e che fin dalla sua prima origine ebbe più del maraviglioso che la stessa guerra troiana; poichè il nascere una guerra così grande, che armò tante città l'una contra l'altra, per ricuperare una secchia di legno, ha molto più del maraviglioso che se si fossero armate per ricuperare una reina, come fecero i Greci ». ¹ Si noti « con maniera di versi adeguata al soggetto », poichè (come è detto nelle note al c. VI) « il trattar burlescamente le cose eroiche è piuttosto stile buffonesco che eroicomico, perchè non si serva il decoro »: nel soggetto del Tassoni mescolanza di serio e di ridicolo v'è da natura, ed egli ne trae un poema eroicomico, mantenendo sempre stretta convenienza fra la materia e la forma.

Di quest'intendimento artistico del Tassoni non faceva questione il Bracciolini, ma non consentiva che si dicesse aver egli dedotto quel nuovo genere di poetare da altri: « Se tale componimento (vien dichiarato

¹ Prefazione di A. Balbani.

nell'edizione dello *Scherno* del 1626)¹ sia di genere diverso dall'altrui, o peggiore, o migliore, non ne fa caso, non pretendendo punto di acquistarsene imitatori. Ma non vorrebbe già che si credesse, che egli abbia imitato alcun vivente,² non facendogli bisogno di andare a tratti mostrati, né che questi tali gli portino innanzi la torcia per caminar più sicuro. Anzi se egli avesse potuto immaginare che altri fusse per impiegarsi in simile poema, egli ne averebbe senza dubbio lasciato libero il campo. Onde per discolpa sua, non già per detrazione altrui, fa egli conto dell'antiorità in tal genere di comporre, la quale non gli può giustamente essere rievocata in dubbio da alcuno de' nostri tempi; e se vi è per avventura chi afferma ch'egli abbia stampato prima degli altri e composto di poi, deve concludentemente provarlo, avendo il signor Bracciolino la presunzione in suo favore ».

La critica è riuscita a provare che, quantunque non sia da riportare al 1611 la composizione della *Secchia*, come voleva far credere l'autore, essa era già stesa in dieci canti fino dal 1615 e fin d'allora si trattò di darla alle stampe,³ mentre non risulta che il Bracciolini si sia messo attorno al suo poema prima del 1617. Se questi poi leggesse la *Secchia* manoscritta (giacché molte copie a penna ne correivano per le città d'Italia), o n'avesse solo qualche notizia per sentita dire,

¹ Nella dedicatoria di Giulio Rospigliosi a D. Antonio Barberini nipote di Urbano VIII.

² Anche nell'*Istruzione alla vita civile*, della quale parleremo in seguito, il Bracciolini dice:

Musa, che fino ad or gli altrui vestigi
Mai non premeati....

³ V. la prefazione del Barotti all'edizione modenese del 1784, p. 4 sgg.

non è provato; ma è cosa di poco momento, tanto più che inteso l'eroicomico, come lo intese il Bracciolini, non era un genere nuovo, derivando naturalmente dal poemetto giocoso del cinquecento: differisce per estensione, non per natura. E quanto alla scelta dell'argomento, è ben possibile che sia stato suggerito dal consiglio degli Dei della *Secchia*, ma è anche vero che questa rappresentazione giocosa delle divinità pagane c'era già in autori antecedenti che potevano esser noti al Bracciolini,¹ e che, mancando il sentimento storico

¹ Noto quel poco che mi è capitato sott'occhio senza far ricerche apposta. Nella *Gigantea* dell'Amelonghi oltre l'impotenza e la viltà degli dei vien anche notata la loro impudicizia; così nella *Nanea* la paura di Giove e la vigliacca spavalderia di Marte. Nella *Calisto*, favola pastorale di Luigi Groto (Venezia 1586), Giove e Mercurio, che scendono in terra per godersi due ninfe, e Febo, che, cacciato dal cielo pel fatto di Fetonte e privo della facoltà di indovinare, si lascia raggirare da un'altra ninfa, danno luogo a scene assai comiche. In un'altra favola pastorale, *La Pazzia* di Gio. Donato Cucchetti, Lupino così tratta Amore (I, 1):

Amor? Cupido? Deità? Signore?
Figlio di dea? Nume possente? come
Un garzon cieco e di giudicio privo
Può custodir altrui? creder nol voglio.
Egli è fanciul, perché non ha intelletto;
Alato, perché è vano e vagabondo;
Che per guidarci al mal cieco vien detto;
E non per altro ignudo e scalzo è sempre
Che perché in lui vergogna non si trova:
Onde creder non voglio, che un tal mostro
Renda contento l'uom....

Nel *Cefalo* di Niccolò da Correggio, l'Aurora confessa:

Fin tra nui Dei, or questa cosa è certa,
Son mille error....
Non fu Vener cum Marte ricoperta
Da Vulcan nelle rete? Onde la guerra
Nacque col Sol che fe' l'opera aperta
A tutto el cel.

È curioso anche notare come Guido da Pisa racconti le « male opere », le « sceleritadi » di Giove, « per confusione di quelli che

dell' antichità, lo scherno per gli dei gentili può sorgere spontaneo nei cristiani, aventi un ideale della divinità tanto diverso.

I quattordici canti pubblicati dal Bracciolini nel 1618 formavano la prima parte del poema: quella degli amori. Preso alla rete da Vulcano, Marte scende sdegnato all' isola di Lemno per vendicarsi, e finisce coll'esser bastonato; Venere percuote Amore, causa del fallo, e fuggito questo in terra, scende a cercarlo prima sull' Appennino, poi sul Monte Ida, dove s' invaghisce e gode del pastorello Anchise. Vulcano, innamorato d' una scimmia, rimane impaniato con essa, per opera di Mercurio d' accordo con Venere, in un laberinto dell' isola di Lenno, dove viene esposto al ridicolo degli altri dèi e in loro presenza evirato. La seconda parte, terminata ott'anni più tardi,¹ narra « battaglie orribilissime di Marte », ed è legata alla prima per questo fatto, che mentre Venere sta a lieta mensa per festeg-

l' adoravano per summo iddio » e per far « comprendere quanta fu la stultizia delli antichi, che il chiamavano ottimo, essendo in tutte le cose pessimo » (*Fiore d' Italia*, ed. Muzzi, p. 140-47).

¹ *Lo Scherno | de gli Dei | Poema | del Sig. Bracciolino | dell' Api | Con l' aggiunta di sei canti, | et altre rime piacevoli | dell' istesso autore. | All' Illustrissimo, & Eccellentiss. Sig. | Il Signor | D. Antonio | Barberini | Nipote di Nostro Signore | Papa Urbano VIII. || In Roma, per il Moscardi. MDCXXVI. | Ad istanza di Giovanni Manelfi. | Con licenza de' Superiori. —* Dopo quest'anno si ristamparono i soli primi quattordici canti il 1669 in Venezia, presso Paolo Baglioni e il 1686 in Bologna, presso Gioseffo Longhi; di tutto intero il poema si ebbero queste altre edizioni: Venezia, Bernardo Giunti, 1627; Roma e Bologna, Ferroni, 1628; Yverdon (Firenze), 1772; Firenze, Gio. Betti libraio da S. Trinita, 1795; Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 1804; Firenze, Pasquale Caselli, 1821; Livorno, Glauco Masi, 1821; Genova, Giov. Ferrando, 1838; Firenze, Formigli, s. a.; Venezia, Antonelli, 1842.

giare le sue prossime nozze col pastorello, Momo interviene a dir male di quella dea; ma smascherato da Amore, è rincorso dai pastori, e da Drusilla gli viene scagliato addosso un caldaione di broda bollente. Di qui le ire. La madre di Momo, la Notte, fattasi prestare dalla sorella Morte la falce, uccide prima Venere e Amore e quindi gli dei che trova a banchettare sull'Olimpo. Febo porta la notizia dell'avvenuto alla Natura, la quale, dopo aver interpellato il Consiglio e il Fato, raduna i migliori degli innumerevoli dei superstiti perché s'eleggano un capo; ma abbaruffandosi questi tra loro, taglia con una forbiciata il cielo e li caccia giù tutti. Gli uomini, stanchi presto delle loro angherie, si levano contro di essi sotto la guida di Taccone, un briacone dell'Appennino pistoiese, figliuolo della nutrice di Bacco, il quale, consigliato dal negromante Barbone, manda a liberar Prometeo. Giunto questi a Cutigliano, si dispone per dar battaglia la mattina di poi; e fattosi portare cacio e farina, prepara i maccheroni:

Ferve l'opera industrie, e se ne fanno
Mille gran piatti a guerreggiar domani,
E sopra tutti, oh largità infinita!
Era sparso il formaggio alto due dita.

IX

I critici non vanno molto d'accordo nel determinare i fini dello *Scherno* e nel giudicare il suo merito letterario. I più affermano che il poeta si propose di scherzare gli dei del paganesimo, mosso da un principio religioso anziché da un principio artistico, per contribuire al trionfo della vera religione, non per sfrattare la mi-

tologia dalle opere d'arte; e dichiarano quindi aver egli fatto opera vana. « Qual rifiorir della mitologia (domanda il Morsolin) metteva a repentaglio nel secolo decimosettimo la religione? dov' era che s' ergessero templi o si professasse un culto a Diana, a Giove, a Mercurio, ad Apollo? ». ¹ E già il Settembrini: « Che proposito è questo di combattere la mitologia, che non era più una credenza, ma un'erudizione, una forma poetica, una fantasia dei pochi che scrivevano versi, e interamente dimenticata dal popolo? ». ² Il fondamento dell'affermazione di questi critici circa il proposito del poeta è certamente nelle seguenti parole del dialogo fra Talia e Urania posto come prefazione al poema: « perché quasi scimmia della Religione, e vestita del manto suo, siccome lupo di pelle d'agnello, apparisce sovente altrui la superstizione, che non è altro che falso culto di falsi dei e stolto timore della lor vana potenza, contra questa sua perniciosa e stolta maschera ho pensato io che si ordisca la tela nostra, e si deridano i favolosi e falsi dei, e mostrinsi gli errori loro e del volgo, o che gli crede, o che di lor fa conto, o che pur gli nomina; e mostrando noi ricamate nel panno nostro, e al vivo ritratte, le lascivie, le stoltizie, le rapacità, le buffonerie e l'empietà loro, imparino le stolte genti a non lasciarsi più né sedurre né ingannare, ed a schernir più tosto con esso noi Venere, Marte e Giove, che così si conviene, e non tenerli più in nessun conto, né pur nominarli; e se la riprovazione del falso è del vero comprobazione, il riprovar gli dei falsi sarà un approvar maggiormente quell'uno che è l'istessa

¹ *Storia della lett. italiana. Il Seicento*, p. 36.

² *Storia della lett. ital.*, II, 296.

verità ». ¹ Ma chi legga per intero il dialogo fra Urania e Talia vedrà che questa propone alla sorella di « raccontare in burla le cose del cielo » per suo spasso, per « liberarsi dalla malinconia », e che la dichiarazione surriferita di voler contribuire al trionfo della religione è fatta poi da Talia per quietare gli scrupoli d'Urania che alla proposta della sorella avea creduto dover dispregiare l'unico e vero Dio: è dunque una dichiarazione fatta non di proposito, ma per incidenza, e che non dà quindi facoltà di attribuire al nostro autore, come fa il Ronca, ² « uno spirito intollerantemente religioso ». Tali dichiarazioni d'osservanza così per la religione come per la morale sono frequenti in quel tempo a causa della reazione cattolica; ³ ma non devono esser prese troppo alla lettera, perché in quel secolo falso ed ipocrita bastava spesso l'osservanza esteriore.

¹ Cfr. in principio del poema la st. IV:

Ed io, che al vero culto il sacro Legno
 Dianzi ritrassi, or la mia penna stanca
 Posar vorrei, ma tuttavia l'ingegno
 L'impigrito desio punge e rinfranca,
 E dice: Scrivi; alta cagion di sdegno
 Rimane, e questo alla bell'opra manca:
 Scrivi de' falsi dei, sprezza e beffeggia
 E le favole lor dannà e dilleggia.

² *La Secchia Rapita di Aless. Tassoni*, nella *Cronaca del R. Liceo-Ginnasio di Caltanissetta* per l'anno 1881-82, p. 115.

³ Ognuno avrà notate le tante proteste di fede fatte in principio o in fine dei volumi dai poeti del Seicento per l'uso fatto di parole o concetti che sapessero di gentilità. L'Ingegneri (*Della poesia rappresentativa*, Ferrara, 1598, p. 38-41), dopo aver riferito il parere di persona molto intendente del teatro, « d'usar molto parcamente i tempî sul palco dedicati ad idoli e 'l loro culto profano », scrive: « Nelle quali cose io sono a fatto d'accordo con questo gentile spirito: primieramente.... per la buona e pia ragione che lui principalmente movea, cioè la riverenza devuta alla nostra vera e santa religione.... ».

Non osava il Marini scrivere che quanto v'è di lascivo nell'*Adone* è tutto indirizzato al fine della moralità?¹ Del resto l'esclusione della mitologia dalle opere d'arte per lo stesso fine religioso che confessa il Bracciolini, di sgombrare gli animi da una superstizione, propugnava più tardi un ben più forte ingegno, il Manzoni; e d'altra parte il Bracciolini credeva, « rappresentando le scimonite follie degli dei favolosi », di ottenere pure che i poeti d'allora in poi « volendo sparger di maraviglie i componimenti », non più da Venere o Marte le avrebbero prese, ma da Dio vero, dagli angeli e da'santi; ottenendo così il bando della vecchia mitologia dalle opere d'arte. Anche questo, s'intende, così per dire: in realtà, quando gli tornerà comodo, e Amore e Venere e Nettuno e Giove ricompariranno pur nelle opere del nostro: ad es. nell'*Ero e Leandro* e nell'*Europa*.

Ma ammonisce G. Cegani: « Male giudica dei secentisti chi non sa penetrare oltre la scorza.... Nel lurido tempo in cui viveva il Bracciolini, più che lo studio della mitologia, il classicismo epicureo, la scostumatezza dei nobili, la miseria della plebe e la immoralità dell'aristocrazia ispana aveano pervertito ogni nobile sentimento, incancerenita la società e morta ogni virtù. Egli è da supporre che nella mente fervida e arguta del nostro poeta le nefandità e le ingiustizie dei governanti trovassero degno riscontro nelle favole dell'antica mitologia: le turpitudini di Giove, Marte e Venere vedeansi rivisse ed ostentate nelle Messaline, nei principi e negli smargiassi contemporanei; ed allora, come adesso, agli scherniti e vilipesi toccava la

¹ Lettera ad Antonio Bruni, nelle *Lettere del cavalier Gio. Battista Marino*, Venezia, 1673, p. 231.

sorte serbata nel poema al tradito Vulcano (canto X st. 60). Inveire a faccia scoperta contro il generale pervertimento e le nequizie dei grandi, era lo stesso che buscarsi il malanno e forse la morte. E sel seppe fra gli altri Traiano Boccalini. Che restava da fare? Accettare la allegoria come ultimo rifugio, purché la finzione mascherasse lo scopo di tale guisa che solo un occhio perspicace potesse discernere il vero fine da quello in apparenza proposto dall'autore ». E dopo aver dato il sunto della prima parte del poema, si domanda: « Fuori di allegoria, chi è Venere, che è la corte degli dei, chi il loro capo Giove? ». E risponde: « Per me credo che il Bracciolini intendesse dipingere l'aristocrazia dei suoi tempi e la corruzione spagnuola, alla quale talvolta apertamente accenna, togliendosi per brevi istanti d'in su la faccia la maschera. E di questa turpissima aristocrazia, questa lue spagnuola è da credersi egli desiderasse vedere purgata l'Italia, al cui moto rivoluzionario e liberatore può egli accennare nei seguenti sei ultimi canti, nei quali l'allegoria mi pare tanto trasparente, da farmi maravigliare perché altri finora non abbia potuto addarsene ». Basta per il Cegani, « ad intendere l'allegoria,... la sostituzione d'una sola parola nel titolo del poema: invece che *Scherno degli dei* leggasi *Scherno dei potenti* ». E considerando così l'opera come « quadro della vita sociale e politica del Seicento », il Cegani non dubita d'asserire che essa, non che stare alla pari, supera quella del Tassoni « per vastità di concepimento e moralità d'intento ».¹

¹ *Francesco Bracciolini e il suo poema*, nell'*Ateneo Veneto*, 1883, vol. II, 129 sg., 135, 164.

Ma sembra veramente un po' strano che, se tale era il proposito del Bracciolini, egli non trovasse modo di rivelarlo, e a nessuno prima del Cegani sia riuscito penetrare nei segreti intenti del poeta. Non sarà piuttosto quell'allegoria un'illusione del critico? Qual fondamento ha essa nel poema o nel carattere dell'autore? Anche se si possa mostrare qualche corrispondenza fra la corruzione, la vigliaccheria, la nullità di questi dei e quella dei potenti del secolo XVII, fra quante cose con un po' di sottigliezza d'ingegno non si può trovare analogia?¹ V'è nell'opera qualche ottava con-

¹ Per la prima parte del poema la corrispondenza, fondata tutta sulla corruzione del costume, deve esser sembrata al Cegani così ovvia e semplice da non aver bisogno di dichiarazione; per la seconda parte scrive: « La Notte ed il Sonno, vale a dire l'ozio e le gozzoviglie, uccidono i vecchi dei, rimasti illesi il Sole e la Natura. Ma per la ragione che, finché vi siano pecore, non mancheranno pastori pronti a mungerle, tosarle e divorarle, così altri dei, cioè nuovi oppressori gaudenti ripullulano: e la stessa Natura, sebbene loro avversa, li accoglie a consiglio perché s'intendano a nominarsi un capo. Ed eglino lo avrebbero già bello e trovato, se già non fosse stato spacciato in quella grande beccheria, fatta dal Sonno [veramente, dalla Notte] colla falce della Morte. Voi già sapete chi era l'eletto: niente altro che Priapo, il dio degli orti, il lussurioso figlio di Bacco e di Venere: una specie di mandrillo che, divenuto il terrore dei mariti celesti, era stato vituperosamente discacciato. Andato a male il consiglio pel subbuglio suscitato dalla proposta di Pallade, la quale per essere la sapienza personificata dovea essere detestata da quella accolta di pretenziosi bordellieri, la Natura manda a capitombolo dal Cielo squarciato la novella ciurmaglia: e costoro, venuti a cadere sulla terra, fanno peggio dei loro predecessori, perché si mettono da cannibali a cacciare e divorare gli uomini, i quali da castroni si tacciono, finché il più porco e beone di loro si desta, si risolve alla vendetta. E quale è la causa generosa che infiamma questo novello Gracco? Niente altro che l'esser stato derubato del fiasco da un pseudo-Bacco (*La libertà?*) Gli uomini si armano per difendersi da' nuovi padroni antropo-

tro gli Spagnuoli,¹ ma ve n'è fin contro

Gli inquiteti ragazzi di Pistoia,

Cavezze inevitabili del boia!

(vi, 63).

Perché poi se così serio fosse l'intento del poeta, come vuole il Cegani, diverrebbe generale degli insorti un briacone e sarebbero volti in burla i suoi atti e i suoi

faghi; ma che faranno ora che ai nuovi si aggiungono parecchi dei vecchi redivivi, e fra questi Amore e Venere? Per fortuna sopraggiunge il mago, cioè la scienza ciarlatana, a sconsigliare Taccone dalla battaglia, almeno finché non si trovi un uomo adatto a reggere la pecoresca umanità. E il mago designa l'antico Prometeo, il torturato benefattore degli uomini, il martire solitario del Caucaso, l'antichissimo Cristo, il cui eterno calvario surge di mezzo all'Asia ed all'Europa fra la gelata Siberia e l'Africa adusta. Egli solo potrà divenire il Redentore degli uomini. Prometeo viene liberato, e forse fra poco il novello Messia ricondurrà fra gli uomini la sospirata età dell'oro. Il figlio di Giapeto, condotto alla presenza del grande capitano Taccone, consiglia questo alla battaglia; ma pensa prima di fare una corpacciata di maccheroni, s'intende bene a spese dei futuri redenti. — Ma e la battaglia e la liberazione dell'Umanità? Probabilmente il poeta si è arrestato a quel punto, perché la grande battaglia non fu ancor data; ed il vero Prometeo, l'aspettato Messia, non è ancor nato ». A dire il vero si poteva esser più felici nel ricavar l'allegoria: ad es., quel nuovo Bacco raffigura la libertà? e personifica la sapienza Pallade, cui il poeta fa dir dalla Natura (xvii, 26):

Non vi spogliaste voi quant'erl ignuda
Per una mela a Paride davante?
Quest'è prudenza? e in guerra acerba e cruda
Un ragnolo con voi fu litigante:
Questa è fortezza? e par che si conchiuda
Con pace vostra, o debil sesso errante,
Ch'ogni donna sia donna, e come tale
Abbia in sé poco aceto e manco sale.

Ma anche sapendo ricavare dal poema una più perfetta allegoria, se essa non risulta provenire dall'autore, è cosa vana.

¹ Nel c. VIII, st. xii, Venere dice a Mercurio:

Tu, d'inganni maestro, alla tua scuola
Terrestri ogni vigliacco alla spagnuola.

discorsi, e il poema avrebbe una fine tanto sconclusionata? E qual cosa costringeva il poeta a dichiarare che fine del suo scherno era il trionfo della vera religione, se aveva un diverso proposito? Poteva tacer quest'ultimo per prudenza; ma deviare senza ragione la mente dei lettori da ciò che voleva far intendere mi par cosa inammissibile. Se pensiamo, d'altra parte, al carattere del Bracciolini, l'opinione del Cegani ci parrà ancor meno probabile. Nobile, coll'ali tarpate sì (come egli stesso confessa), ma geloso dei privilegi della sua casta, insegna nell'*Istruzione alla vita civile per li giovanetti nobili* che

.... nel consorzio della vita acquista
Quel piú che piú s'arrende. (p. 16).

E in un capitolo inedito, dopo aver ricordato le miserie d'Italia, così si rassegna e consiglia:

Ogni cosa mortal fugge e s'invola,
E così vuole il ciel perché si passi
Dalla terrena alla celeste scola.
Pensi dunque a tacer chi si querela;
E chi nel grembo italico non trova
Tranquillo stato, al mar sciolga la vela,
E passi pur con ostinata prova
Tra l'estreme colonne, e fuor del chiuso
Troverà nuovo cielo e terra nuova.¹

Nel c. IX, st. xi, Mercurio dice a Vulcano che potrà far a meno della camicia:

come l'accorto Ibero,
Che va lontan dalla paterna soglia
Per dimostrarsi altrui nato all'impero,
E con un ravel pasce la voglia
Del cibo, e, sempre in apparenza altero,
Senza denari e pane anco potrai
Trovarlo sí, senza sossiego mai.

¹ Cod. Vitt. Eman. 41, capit. « *Ogni cosa mortal fuggendo fura* ».

E purtroppo tutta la sua vita è in perfetta armonia con questi sentimenti: come possiamo dunque quando afferma di volere 'spregnare' il suo capo 'ingravidato di farfalle' (I, 2) per acquistar più favore che colle sue opere serie (III, 2-4) e mostrare che 'in palco saprebbe far tutte le parti' (I, 1), quando canta per chi non « vuol sempre scienze o cose sode » (XVIII, 25), andar a supporre ch'egli abbia nobili propositi di riforme civili e sociali?

Né questi propositi quindi né motivi religiosi suggerirono, secondo io credo, al Bracciolini lo *Scherno*; ma piuttosto la sua inclinazione al burlesco, e l'idea di far prova del suo ingegno in un'opera nuova, stimolato forse a ciò, checché egli dicesse e facesse dire, dall'esempio del Tassoni. Che rimanesse poco contento della sorte toccata alla *Croce*, l'abbiamo visto, né più soddisfatto dovè esser di quella delle tragedie; onde nel canto III dello *Scherno* (st. 3-4) fa dire e consigliarsi del Riso:

.... chi vuole star su l'intonato
 E di severità sparger le carte,
 Oggi che il secol nostro è variato,
 E l'ignoranza non intende l'arte,
 Ne fa la penitenza col peccato,
 Ché le gente lo lasciano in disparte,
 E marciscono i versi e le parole
 Tra le polveri, i tarli e le tignole.
 Ma se tu fai per mio consiglio, e scendi
 Dall'alto, e chiaro e natural divieni,
 Tutto il volgo ignorante avvinci e prendi,
 E per lo naso a tuo piacer lo meni....

Anche il far prova del suo ingegno in un genere tuttora nuovo doveva piacergli, perché volentieri si dava vanto di potersi cangiare « in cento guise e in cento,

quasi Proteo novel », ¹ e nella prefazione di *Talia musa baiona* si gloria (come abbiamo visto) di saper « tessere a tutti i pettini ». Che poi, postosi attorno al suo argomento, qualche allusione satirica a cose particolari, che egli aveva notate, gli venisse fatta, è naturale; ² che nella prefazione, nella protasi e incidentalmente in qualche canto ³ pensasse a dar un fine utile al suo poema, era richiesto dalle poetiche del tempo, che al dolce volevano mescolato il giovevole. Per osservare tale precetto aveva aggiunto alla *Croce* l'allegoria con la dichiarazione che, se essa nel suo poema non si fosse trovata, « veramente che quasi inutil fatica avrebbe dovuto dalla vita civile sbandirsi »; ma nella composizione del poema aveva seguito (come ho notato) il suo talento senza preoccupazioni religiose e morali: così credo gli venisse fatto nello *Scherno*.

Quanto al merito letterario del poema, il Crescimbeni lo giudica « di sali, d'arguzie e di grazia talmente ripieno, che nel suo genere par che si renda insuperabile, e goda il primato, come di tempo, così

¹ *Istruzione alla vita civile*, p. 13.

² Sono da notarsi contro il secentismo:

Legge [un sonetto] Barbone, e subito s'avvede
 All'iperboli sue, che gli è moderno;
 Dice un amante, e giura in su la fede:
 Io son la state e la mia donna è il verno;
 Nembo d'acute pecchie il cor mi fiede,
 Che sempre uscir dagli occhi suoi discerno;
 Ella n'ha il dolce, io n'ho tormento e guai;
 God' ella il mele, io non ne lecco mai.

(VI, 34).

Ed egli appunto e sempre più confonde
 Tropi e figure e le fa grandi e spesse,
 Sino a chiamar le stelle alte e lucenti
 Su la banca del ciel zecchini ardenti.

(XII, 62).

³ XIV, 37 sgg., XVI, 52 sg.

di merito ». ¹ Il Mazzuchelli tempera un po' la lode, affermando che « può certamente andar del pari in merito colla *Secchia rapita* ». Al Tiraboschi invece « sembra che o si riguardi la condotta e l'intreccio, o la leggiadria e la varietà delle immagini, o la facilità del verso, il poema del Tassoni sia di molto superiore a quello del Bracciolini. ² Il Bettinelli poi pur riconoscendo che lo *Scherno* « ha molti pregi », lo dice « non sol senza regola e senza giudizio, ma senza sapor vero di quel ridicolo eroicomico, che in tal materia è richiesto, e in cui fu mirabile il Tassoni, oltre la grazia e la facilità dello stile incantatore ». ³ Il Morso-
lin per ultimo stima difettare lo *Scherno* di quella « armonia o corrispondenza delle parti col tutto, che costituisce il pregio principale del poema ». « Si vorrebbe (dice) quasi dubitare che il Bracciolini mettesse mano al lavoro prima d'averne ben meditata e disposta la materia. È questo un giudizio che si potrebbe anche dedurre dalla natura stessa del poeta, quanto feconda, altrettanto volubile e impaziente d'affrettare la fine di un lavoro per rivolgersi a un altro.... Al poema manca del tutto l'esito finale, che avrebbe dovuto risultare dalle sorti decisive del combattimento, accennato ma non descritto, fra gli dei e gli uomini guidati da Taccone e sovvenuti da Prometeo. Lo *Scherno degli Dei* non si vuol quindi giudicare come un lavoro completo, ma come un'opera monca e imperfetta ». I suoi pregi « sono tutti di forma ». ⁴

Come si vede, ce n'è per tutti i gusti. Io non mi fermerò sul confronto tra la *Secchia* e lo *Scherno*, che,

¹ *Istoria della volgar poesia*, II, LXXXVII.

² *Storia d. lett. ital.*, tom. VIII, part. II, lib. III, cap. XXII.

³ *Opere*, t. IX (Venezia 1799), p. 164 sg.

⁴ *Storia d. lett. ital. Il Seicento*, p. 35 e 37.

a parer mio, sebbene compresi ordinariamente sotto una designazione comune sono di diversa natura, la quale sarebbe bene specificare, riserbando alla *Secchia* il nome di poema eroicomico, dando allo *Scherno* quello piú proprio di poema burlesco. Nel complesso l'opera del Bracciolini è senza dubbio di gran lunga inferiore a quella del poeta modenese; anche il solo concilio degli dei con la discesa in terra di Venere accompagnata da Febo e Marte, descritto dal Tassoni in modo quasi episodico (c. II), basta a tener fronte, con vantaggio, allo *Scherno*. L'invenzione è in questo meno originale e graziosa, e lo spirito piú grossolano e triviale: di per sé stessa la parodia d'un solo argomento protratta per venti canti produce sazieta'. L'irregolarità e l'incompletezza che notano il Bettinelli e il Morsolin sono forse volute dal poeta, l'una quasi requisito del genere burlesco per reazione contro i legami troppo rigidi dell'epopea eroica, l'altra per bizzarria di lasciar in asso i lettori mentre s'aspettano chi sa che gran cose; ma in effetto anche questo è a danno della bellezza dell'opera.

Delle due parti, in cui il poema si divide, è migliore la prima: ha piú ordine, piú varietà di scene e, dato l'abbassamento degli dei quasi alla pari degli uomini, piú naturalezza. Marte che le tocca da Vulcano e torna a dire in cielo che era stato

Quel che fu bastonante, bastonato (c. I);

Giunone che, dopo la nascita di Minerva dal capo di Giove, volendo partorir senza marito, per non esser da meno di lui, concepisce Marte da un ravenello (ivi); Giove che conforta Venere d'essere stata presa alla rete con Marte e d'aver perduto Amore (c. II); lo stesso Giove gravido di Bacco (c. III); le avventure

di Vulcano sull'Appennino pistoiese (c. IV); l'arrivo di Venere alla grotta di Taccone (c. III); la negromanzia di Barbone (c. V); il congresso dei volatili per trovar chi aggiogare al carro di Venere in sostituzione d'una colomba spedita a chiamar Mercurio (c. VII); gli amori di Vulcano con la scimmia e il brutto tiro che gli fa Mercurio (c. VIII-X); l'avventura di Venere col pastorello Anchise (c. XII-XIV); Momo che svela le vergogne del cielo (c. XIV), formano una serie di scene varie ed animate, e se non tutte ugualmente spiritose al nostro gusto, almeno senza licenziosità troppo crude e senza stravaganze. La seconda parte invece non soltanto è (come s'è visto) sconclusionata, ma è anche poco felice nei suoi fondamenti. Fatta dalla morte quella tal carneficina di dei, quanti (esclama il poeta) rimangono in cielo

Bacchi e quanti

Plutoni avari e dissoluti Giovi,
Caste Diane sì, ma ne' sembianti,
Palladi co' telai più sempre nuovi,
Mercuri barattier, Marti arroganti,
Veneri, a cui d'ogni lascivia giovi,
Disdegnose Giunon, sozzi Vulcani,
Fastidiosi Saturni, Amori insani!

(XVII, 1).

Come ciò possa essere, lo spiega il Fato alla Natura:

in cielo i dei

Mancheran forse? ogni riposto canto
Mille n' accoglie, e tutti quanti rei,
Ché li fabbrica il mondo e dà lor vanto,
Nettuni e Giovi e Veneri e Liei,
Nomi senza soggetto e numi ignoti,
Adorati dai semplici devoti.

(XVI 52).

Or come potevano distinguersi fra loro tutti que' Giovi, Marti, Nettuni, e poté Febo, uccisi dalla Morte quei pochi dei che stavano a banchetto, trovar deserti i cieli? Se fabbrica gli dei il mondo, come può dir la Natura degli uccisi:

io della pasta
Dell'immortalità gli avea pur fatti?
(xvi, 13).

E se son nomi vani, come possono esser soggetto di un'azione qualsiasi? Anche le invenzioni particolari non sono più felici: basti ricordare il Fato che prende a calci il Consiglio (xvi, 51); la Natura che ricuce il cielo con giunchi impiastricciati di ricotta, onde apparisce la Via lattea (xvii, 57 sgg.); la trasformazione di Calcabrina in porco per trasportare più comodamente a cavallo per aria l'arciere Croco, e il combattimento tra esso porco e l'aquila che tormenta Prometeo (xx, 6-37).

I pregi dello *Scherno*, sono più che nell'invenzione e nell'ordine delle parti, nella veste esteriore. Scrivendo senza quella soverchia preoccupazione artistica che lo impacciava nella *Croce* e nelle tragedie, riesce nella rappresentazione de' concetti più sobrio, franco, vivace e originale: il suo linguaggio è talora un po' grossolano, ma espressivo; le sue similitudini audaci qualche volta e non in tutto convenienti, ma efficaci, perché colte direttamente e felicemente dalla natura nei suoi aspetti più comuni e tuttavia meno osservati. Per valermi di un'immagine che ho già usata, non siamo più nell'aria chiusa della scuola, ma in aperta campagna, e respiriamo a pieni polmoni.

X

In appendice allo *Scherno* vedevano la luce altri minori componimenti piacevoli del nostro autore: nell'edizione del 1618 tredici stanze contro *Fillide civettina*¹ e un poemetto in isciolti intitolato *Batino* (un contadino che ammazza il porco) ad imitazione del Moreto di Virgilio;² nell'edizione del 1626, oltre queste stesse composizioni, alcune ottave di *Ravanello alla Nenciotta*, con la *risposta* della medesima, nelle quali si proverbiala la semplicità e la rozzezza della gente di contado (degli uomini, non delle donne),³ e altre ottave intitolate *Il piede premuto*, dove si narra con molto brio un innamoramento dell'autore causato dal piede di bella signora, mentre stanno a tavola giocando.⁴ Buon numero di poesie burlesche intendeva lo stesso Bracciolini pubblicare, subito dopo la stampa della prima parte dello *Scherno*, insieme con Annibale

¹ Si legge anche in parecchie ristampe dello *Scherno* e nelle *Poesie giucose*.

² Questo componimento vien ricordato dal Bracciolini, come tentativo « di rappresentare con l'evidenza de' particolari », là dove nelle ricordate lettere sulla poetica afferma che nel particolareggiare sta il farsi poeta. Il *Batino*, oltre che in parecchie edizioni dello *Scherno* e nelle citate *Poesie giucose*, fu riprodotto nelle *Quattro elegantissime egloghe rusticali* stampate in Venezia, appresso Paolo Colombani, il 1760, per cura dell'Accademia de' Granelleschi; ed è entrato anche in qualche antologia scolastica.

³ Il *Ravanello* con la *Risposta* si legge anche in altre stampe dello *Scherno* (1627, 1628), nelle *Poesie giucose* cit., e nelle *Poesie pastorali e rusticali* edita da G. Ferrario per la Società tipografica de' Classici italiani, Milano 1808.

⁴ È riprodotto nelle edizioni dello *Scherno* del 1627 e del 1628 e nelle *Poesie giucose*.

Gherardi, Giulio Rutati¹ e un Iacopo Ducci, del quale non ho notizie. Nel ms. Vitt. Eman. 43 della Biblioteca Nazionale di Roma si conserva una curiosa prefazione, stesa dal Bracciolini a nome del libraio Ciotti di Venezia, per mandare avanti a un volume di *Rime di diversi*, nella quale è detto: « Io chiamo per giu-

¹ Del primo di questi due, nato a Borgo a S. Sepolcro e Accademico fiorentino, non conosco a stampa che un sonetto fra *Alcune poesie sopra la morte del Principe Don Francesco Medici*, Firenze, Giunti, 1615, p. 43. Ma il Biscioni nelle *Giunte alla Toscana letterata del Cinelli* dice: « Io ho un volume di sue poesie toscane molto buone, assai copioso. Quivi è un capitolo nel quale descrive la sua vita » (Ms. Magl. IX, 70, p. 925). Non ho trovato questo volume fra i manoscritti Biscioni che oggi fan parte della Sezione Magliabechiana della Biblioteca Nazionale di Firenze: in questa biblioteca si conservano però (cod. II, iv, 18, c. 198) 68 stanze intitolate *La Fortuna*, nelle quali essa vien rappresentata come un mostro, nato da Plutone e Aletto, che, per combattere contro il cielo, prende l'aspetto di vaga donzella, e colla straordinaria bellezza e colle molteplici lusinghe si trae dietro il mondo, e perfino Amore. — Il Rutati, pistoiese, spese i migliori anni della sua gioventù nel servizio di Francesco Maria della Rovere, ultimo duca di Urbino. Lasciò pronti per la stampa, e secondo il Dondori (*Pietà di Pistoia*, p. 346) si erano già cominciati a stampare in Bologna, alcuni *Discorsi morali* che si conservano fra i Mss. palatini della Biblioteca Nazionale di Firenze (cod. 770: cfr. GENTILE, *I codici palatini*, vol. II, p. 302) e in quelli della Collez. Cassigoli. Il Dondori ricorda di lui un epitalamio « assai ben lungo e grave, stampato in Venezia per le nozze di Federigo principe di Urbino e Claudia Medici, così cominciante:

Bramai cingermi il crin de' sacri allori,
E di instabil Fortuna i lunghi errori,
L'armi è l'opre cantar del cieco Dio.
Spero pur or, che l'umil canto mio...

e soggiunge: « Si vede pertanto esser vero, che egli faticasse intorno a qualche epopeia, quale ella si fosse, di cui veduti non si sono nè anche gli abbozzi. » Nei suddetti *Discorsi* il Rutati si mostra desideroso di « dare perfezione al poema della Fortuna, ai

dici voi, giudiziosi lettori, di una querela che intendo che mi vien data dal signor Francesco Bracciolini, ch'io abbia, senza saputa sua, dato in luce queste rime piacevoli, delle quali egli ha composto la maggior parte; e prima dico per mia giustificazione, ch'io non ho saputo questa sua volontà esser così risoluta e ferma com'egli afferma, perché essendo costume degli autori ¹ il prender questo pretesto più tosto per cerimonia che per verità, so e debbo credere che, se agli altri non dispiace che si amplifichi la gloria loro per mezzo degli scritti, né meno debba ciò dispiacere al signor Bracciolini... » Al poeta preme di metter le mani avanti, e far credere ch'egli ha scritto in questa maniera piacevole senza nessun' arte e nessuno studio, e se a qualcuno paresse che alla qualità della sua persona non siano dicevoli cose giocose, dare a vedere che la pubblicazione di esse è avvenuta contro sua volontà. Una prefazione consimile si trova pure tra le carte Fortini. ² In essa Ferdinando Gherardi, fratello di quel Giovan Maria che l'anno innanzi avrebbe sottratto al Bracciolini il manoscritto dello *Schernò* e datolo (contro, s'intende, la volontà dell'autore) in luce, per non esser da

Commentarî sopra le leggi di Platone e ad altre opere che *va* scrivendo, ancorché lentamente per la poca sanità che *gode* (c. 6 b). Alcune sue stanze, una canzone e un sonetto si hanno a stampa fra le surricordate *Poesie* sopra la morte di D. Francesco Medici; due sonetti in risposta ad altri del Bracciolini si trovano fra le carte Fortini (ins. II, n. 253, 254).

¹ Anche il Tassoni, uno degli uomini più liberi e sinceri del suo tempo, voleva per la *Secchia rapita* « un poco di dichiarazione all'opera, in cui si mostrasse, ch'ella fosse stata stampata senza saputa dell'autore, cosa non malagevole a credersi per le molte copie che n'andavano attorno ».

² Inserto XIII.

meno del congiunto, dichiara di aver rubato al nostro poeta le rime piacevoli per pubblicarle insieme con quelle degli amici suindicati. A questa prefazione segue un epigramma latino del fratello Giovan Maria e poi di mano del Bracciolini la *Tavola degli autori che si contengono nel volume e de' loro componimenti*; la quale è opportuno soggiungere qui con l'indicazione se e dove oggi tali componimenti possano esser letti:

Del S.^r Francesco Bracciolini.

Sonetti in vita e in morte della Lena Fornaiia. [È una parodia del Petrarca, e ci è conservata nei Mss. Forteg. B 102, B 107 ed E 399, Ricc. 1906, 2242 e 2796, Magl. VII 357, VII 878 e VII 1278, Palat. 263, Vitt. Eman. 41 e cod. Rossi-Cassigoli. La stampa fattane nella seconda raccolta di « Poesie di eccellenti autori toscani per far ridere le brigate » (Gelopoli 1762) e quindi, dieci anni dopo, nelle citate « Poesie giocose di vario genere », proviene da un codice derivato, a quel che sembra, dal Forteg. B 107 messo insieme da un Tommaso Turrini l'anno 1712; il qual codice non rappresentava però né per il numero né per l'ordinamento né per la lezione l'ultima volontà dell'autore.¹ Due diversi

¹ *Sonetti del Sig. Francesco Bracciolini dall'Api di Pistoia in lode della Lena fornaiia di detto luogo et altre Rime dell'istesso autore e Rime del Sig. Prior Vincenzo Comandi parimente di Pistoia raccolte da me Tommaso Turini di detto luogo quest'anno 1712.* In questo codice, dopo il sonetto d'introduzione, si hanno i son. II - XLIII della 1^a parte (secondo la stampa) e i son. I - XXVII della 2^a, poi due poesie diverse *Doppo lunga vigilia* e *Venne voglia ad Amore*, poi il son. *Lena che mi consumi* (che fu fatto nella stampa il I della 1^a parte), poi altre poesie diverse (Capitoli, una canzone *Piangi i miei falli*, l'*Orvietano*...), poi ventotto sonetti da aggiungersi in vita della *Lena* (divennero nella stampa i son. XLIV-LXXI della 1^a parte) e altri otto sonetti da aggiungersi in morte della *Lena* (divennero nella stampa i son.

ordinamenti dovuti ad esso si hanno nei manoscritti: il primo, di 80 sonetti, ci è dato dai codici Magl. VII 1278,¹ Forteg. B 102, Riccard. 2242 (per i primi 50 sonetti),² dal Ms. Rossi Cassigoli e da altri, ma solo in parte, come il Mgl. VII 357, VII 878, Palat. 263, Vittor. Eman. 41;³ il secondo di 95 sonetti ci è conservato dal solo codice Ricc. 1906, e rappresenta, a mio avviso, l'ultima volontà dell'autore. Aggiungo in fine del volumetto le tavole dei capoversi secondo l'uno e l'altro ordinamento].⁴

Capitolo I al S.^r Giulio Rutati et al S.^r Annibale Gherardi che comincia: Io non parlo todesco né germanico

xxviii-xxxiv della 2^a parte) e il 1° sonetto delle *Altre poesie giucose inedite* aggiunte nella ristampa d' Yverdon; la quale probabilmente si servì, per questo sonetto e le altre poesie inedite, del medesimo codice derivato dal Ms. Turini. I son. LXXII - LXXV della 1^a parte mancano nel codice Turini, ma potevano essere aggiunti nel suo derivato, oppure furono tratti da altri manoscritti. Alla lezione di alcuni sonetti, quale è data da questo codice e dalle stampe, si trovano apposte di mano dell'autore alcune correzioni nel codice Ricc. 2242, correzioni che risultano eseguite in parte nei codici del primo ordinamento dovuto all'autore (cfr. su nel testo) e tutte nel Ricc. 1906. Anche il codice Forteg. E 399 contiene i sonetti non bene ordinati.

¹ A c. 93 - 173. Ai sonetti è premessa una lettera di una Lena fornaciaia alle Muse per chiedere un poeta che la celebri come la sua sorella fornaia.

² Questo codice, miscellaneo, anche per i sonetti del Bracciolini è stato formato di due Mss. originariamente diversi: dopo i primi 50 sonetti, su cui si notano correzioni autografe, si hanno, d'altra mano e su altra carta, ancora otto sonetti in vita, che sono evidentemente fuori di posto, e poi 24 sonetti in morte ordinati diversamente che negli altri Mss. rappresentanti il primo ordinamento; infine vien la canzone *Doppo lunga vigilia*.

³ Il Mgl. VII 357 e il Pal. 263 contengono soltanto i primi 30 sonetti in vita; il Mgl. VII 878 soltanto i 30 sonetti in morte.

⁴ Il cod. Riccard. 2796 contiene (c. 13-21) diciotto sonetti con questa avvertenza: « Questi sopradetti sonetti sono fino a 60, ma questi sono stimati i migliori ».

[Inedito. Prega i due amici a non lasciar pubblicare i suoi capitoli, che essendo fatti senza studio, possono nuocere alla sua reputazione. Carte Fortini, ins. 13].

Del medesimo al S.^{re} Scipione Buonanni in lode della rognà. Comincia: Signor Buonanni mio, dottor di leggi [Ms. Rossi Cassigoli e Forteg. B 107; a stampa fra le « Poesie giocose ». Scritto a Roma nel 1613].

Del medesimo al Sig. Cardinale Borghese per informazione della sua causa. Comincia: Monsignore illustrissimo Borghese [Cfr. p. 27. Nei suddetti Mss. e stampa e nel Magl. VII 878, c. 38].

Del medesimo al Sig. Matteo Moretti. Comincia: Gentilissimo [Non l'ho ritrovato].

Del medesimo a M. Marcantonio Monticelli calzolaio. Comincia: Lascia Apollo la lira e prendi. [Inedito. Nel cod. Magl. VII 878, a c. 291, « Capitolo del Sig.^r Francesco Bracciolini sopra un calzolaio che gli donò un paio di scarpe »].

Del medesimo in risposta al S.^r Annibale Gherardi. Comincia: S'io non sono a Pistoia a carnovale. [Nel Ms. Rossi-Cassigoli e nel Forteg. B 107, e a stampa nelle cit. « Poesie giocose ». Scritto a Roma nel 1613. Tratta della poca fortuna dei poeti,¹ sebbene egli sia contento del suo stato. Cfr. p. 28].

Del medesimo a maestro Eufrosio. Comincia: Maestro mio. [Non si conosce].

¹ È notevole quello che dice del povero Tasso:

Quel Tasso, che parean baleni e tuoni
I versi che gli uscivan dalle dita,
Non ebbe mai il valor di due testoni.
Dicesi che la mente avea smarrita:
Lo credo anch'io, se non avea balocchi,
Ch'è la maggior pazzia di nostra vita.

Quando a lui venne la febbre terzana,
Morì fra certi frati il poverello,
Medicato con erbe di borrana;
E morto lo pigliar con un pestello,
Perch'era grande, e non pareva a loro
Ch' altrimenti capisse nell'avello.

Del medesimo al S.^r Pompilio Bracciolini contra i maldicenti. [Comincia: 'S' io credessi dir male e poi morire'. Inedito nel cod. Vitt. Eman. 43; un frammento si ha anche tra le carte Fortini, ins. 13].

Del medesimo in lode delle spie. [Non l'ho trovato].

Del medesimo al Sig. Giovan Battista Strozzi. [Comincia: 'Molto illustre signor Giovan Batista'. È inedito nel codice della Nazionale di Firenze II, 1, 398. Descrive il suo viaggio a Savona con mons. Ferrero: cfr. p. 11].

Del medesimo, Viaggio da Roma a Sciti. Comincia: Orsú messer Apollo. [Sconosciuto].

Del medesimo in lode de' capigrossi al S.^r Iacopo Fioravanti. Comincia: Tosami. [Nei citati cod. Rossi-Cassigoli e Forteg. B 107 e nella stampa delle « Poesie giocose »].

Del medesimo, Risposta al S.^r Annibale Gherardi. Comincia: Con due febbri terzane. [Non si conosce].

Del medesimo il principio della guerra tra i pigmei e le grue. [Lo ricorda Niccolò Villani, l'Accademico Aldeano, nel *Ragionamento della poesia giocosa*, Venezia 1634, p. 74. Il Quadrio e il Mazzuchelli dicono che questo principio si legge stampato coll'altre sue poesie, ma erroneamente: oggi non si conosce neppur manoscritto].

Del medesimo sonetti e madrigali. [La miglior parte delle sue poesie liriche raccolse e pubblicò più tardi: ne parleremo a suo luogo].

Del medesimo un poemetto in ottava rima sopra l'Orvietano e suo rimedio contra veleno. [Ms. Rossi-Cassigoli e Fort. B 107 e a stampa nelle *Poesie giocose*. All'arrivare di Girolamo, ciurmatore orvietano, cinto da tutte le sue bisce, all'inferno, questo va a soquadro per la paura. Satanasso, che conosce l'impotenza e la viltà de' suoi demoni e teme un assalto dal cielo, li chiama a concilio; e nonostante le assicurazioni d'un diavolo che bazzica a Roma, non essere l'Orvietano né spaventoso né crudele, non lo vuol ricevere, perché non spacci il contravveleno all'inferno. Ma convinto dal ciurmatore che nel mondo potrebbe col suo segreto guarire l'ambizione, la superbia e la lussuria, lo ritiene laggiù,

e lo fa siniscalco e dispensiere dell'invidia. Il tutto in tuono fra il burlesco e il satirico].

Del medesimo alcune ottave intitolate Fillide civettina. [Cfr. qui addietro a p. 82].

Del S.^r Iacopo Ducci capitolo sopra l'insalata.

Del S.^r Anibal Gherardi scritto al S.^r Bracciolini a Roma, al quale si risponde con quel che comincia: S' io non sono a Pistoia a carnovale.

Del S.^r Anibale Gherardi al medesimo, al quale risponde: Con due febrì.

Del S.^r Anibale Gherardi al S.^r Bracciolini, che comincia: Non così piace al buon tedesco il vino.

Del S.^r Anibale Gherardi al S.^r Giulio Rutati. Comincia: Rutati e' mi par.

Del S.^r Giulio Rutati, risponde al S.^r Anibale Gherardi. [Di questi ultimi cinque capitoli non so dare alcuna indicazione].

Oltre ai notati qui sopra si trovano altri capitoli del Bracciolini a stampa e nei manoscritti: uno alla turba dei poetanti (*Io parlo a voi che fate di parole*);¹ un secondo in biasimo della villa (*Innanzi al tempo di Bartolomeo*), documento notevole di satira contro il villano;² un terzo (in due lezioni, delle quali l'una comincia *Signor Giuseppe all'altre creature*, e l'altra *Signor Giuseppe mio poi che voi siete*) a un suo amico a Genova, perché gli trovasse un buon servizio, facendo però avanti patti chiari.³ Tre capitoli son attribuiti al Brac-

¹ Nel cod. Forteg. B 107, e anche a stampa nelle cit. *Poesie giocose*.

² Inedito nel ms. Rossi Cassigoli, a c. 187^a, e nel Forteg. B 102, a c. 40^a.

³ Carte Fortini, ins. XIII.

Era, come sapete, il pensier mio
Di non compor mai più rime né versi,
E detto ai libri avea l'ultimo addio.

ciolini dal catalogo dei Mss. della Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, e sono difatti tra le sue carte nel codice Vitt. Em. 43; ma l'uno che comincia *Mentr'io vissi, Trifon, cinqu'anni in corte* è del Caporali; l'altro « al Signor Orazio Rucellai sopra il formaggio » (comincia: *Signor Orazio, voi mi promettete Una forma di cacio parmigiano*) può ben essere del nostro, ma non v'è prova evidente;¹ il terzo contro il Berni e i berneschi (*Avea già letto ed ho riletto uguanno*) gli appartiene con più sicurezza, perché è indirizzato al Bouchard che sappiamo essere stato in relazione col

Però che gli scrittor quantunque tersi
 Io vedefa oggidì crepar di stento...
 Ma pur di voi considerando addresso
 Che voi vi siete a Genova condotto,
 Dove fanno le muse ogni progresso,
 Quel saldo mio proponimento ho scosso,
 E coi versi vi scrivo a tre a tre,
 Non, come i' feci un tempo, a otto a otto,
 E pregovi a guardar se costà c'è
 Persona da spacciar la poesia,
 Ché a tenerla così non fa per me.

Promette che la sua musa

darà trenta

Versi al baioeco e nove di vantaggio,
 E di soggetto alcun non si sgomenta.
 Canterà le praine e i fior di maggio,
 Le donne, i cavaglier, gli amori e l'armi,
 E ne darà cinquanta carte assaggio.
 A opera farà tutti i suoi carmi...

¹ Il poeta si lamenta che non è il suo « cantar, com'era prima », e ciò conviene coll'età del Bracciolini che cominciava ad essere avanzata: lo stesso lamento si ha, ad es., in un sonetto a G. B. Strozzi il cieco, scritto nel 1619, che comincia appunto *Declinando all'ocaso il dì corrente della mia vita...* (Archivio di Stato fiorentino, filza Stroz. Ugucc. 187). Un verso poi del capitolo è: *Come fa* (il cacio) *l'allegria di o Francesco*; la quale esortazione se potesse intendersi fatta dal poeta a se stesso, non avremmo bisogno d'altra prova; ma tutto il luogo, dove cade quel verso, è piuttosto oscuro. Una cicalata del Rucellai in lode del cacio lodi-

Bracciolini,¹ e per la corrispondenza che c'è tra il verso « Ben piace ancora a me Talia baiona » con la prefazione fatta in nome di « Talia musa baiona » allo *Schernò*: anche l'opinione che vi si esprime sullo scrivere toscano concorda con quella manifestata in una lettera a Giulio Rospigliosi.² Ma alcuni di questi capitoli, come anche un altro sulla podagra, di cui rimane memoria in alcune lettere del 1627 da Sinigaglia,³ appartengono a un periodo posteriore agli ozi pistoiesi. E così può essere anche di alcune satire contro i vizi della troppa felicità, contro la superbia dei nobili, contro la gola, contro l'ambizione de' cortigiani, contro

giano, che soleva distribuirsi negli stravizi della Crusca, si ha nella *Raccolta di prose fiorentine*, parte 3^a, vol. II (Firenze 1741), p. 132.

¹ ... il suo libro [del Berni], onde m'avei servito,
A te rimando, del Parisio cielo
Chiara stella ch'adorni il nostro sito.
Quand'io venni di luglio a questo gelo,
Da te dato, o Busciardo, e la sua cura
Commendata mi fu con sommo zelo.

Prove della dinestichezza del Bracciolini col Bouchard si hanno nelle *Lettres de Jean Chapelain*, ed. Tamizey De Larroque, Parigi, 1880, I, 227 e 355 (lett. 157 e 245).

² Nel capitolo si vuole che il parlare della musa burlesca sia « toscano e puro, ma scevro... d'ogni abuso », ché l'autore non è degli « amator del fiorentin plebeo »; e nella lettera del Bracciolini (Carte Fortini, xvi) si legge: « Bisogna a colui che è nato in Toscana, per iscriver toscano, non fidarsi né del popolo né del volgo, ma ricorrere alla lunga osservazione degli scrittori del buon secolo, e pur come egli fusse forestiero e non nativo, imparar dai libri quella medesima lingua che egli imparò dalla madre, e vagliare e cribare quelle voci che egli raccolse nei campi della Toscana, per purgarle e mondarle dalle stoppie e dal loglio ».

³ « ... in cambio delle buone feste adunque avevo pensato di mandarle il capitolo della podagra » (Minuta di lettera senza indirizzo, nell'ins. I delle carte Fortini). « ... le mando l'alligata capitolessa sopra la podagra » (altra minuta c. s.).

l'avarizia,¹ per le quali non è possibile stabilire alcuna data, eccetto la prima che, celebrando il felice stato della Toscana sotto Cosimo II, non può esser posteriore al 1621. Fra le poesie giocose va pur ricordata una *Guerra de' Giganti* in due libri annunciata dall'Allacci tra le opere del nostro autore da poter esser pubblicate, ma di cui non ho trovato nessuna traccia neppur fra i manoscritti.

Che tutte le poesie giocose non fossero allora e poi pubblicate non fu davvero gran male: bene, che ci siano state conservate, perché ci rappresentano insieme collo *Schernò* la parte più originale dell'ingegno del nostro autore. Oltracciò i capitoli ci danno notizie della sua vita, e ci rivelano alcuni dei suoi concetti intorno all'arte; e i sonetti della Lena fornaia sono un documento di antipetrarchismo non trascurabile, perché, anche se non provano in lui uno spirito ribelle alla tradizione, sono sempre una manifestazione della sazietà che ormai produceva anche negli spiriti meno liberi l'eccessiva imitazione del Petrarca. Qualche capitolo è, a dir véro, un po' grossolano e triviale, nonostante che l'autore in quello contro il Berni condanni tale difetto; ma nel complesso la sua musa bernesca è piacevole senz'esser bassa. Pregi e difetti s'alternano nei sonetti sulla Lena: invenzioni ingegnose, bizzarri paragoni, tocchi sicuri nella rappresentazione del reale, imagini nuove, passaggi felici dal serio al giocoso, ma anche arguzie fredde e stentate, e strampalerie, e bisticci senza sugo. Coglie bene il reale, e sa renderlo con vivacità di colori, anche nelle poesie pastorali; e

¹ Si conservano nel cod. Bàrber. XLIV 91, e furono annunziate nel 1633 dall'Allacci tra le opere pronte per la stampa. La quarta è indirizzata al Chiabrera, la quinta a Giambattista Strozzi.

il *Batino*, in cui fa prova di rendere con la precisione dei particolari evidente una scena della vita contadinesca, rimane anch'oggi un bell'esempio di poesia descrittiva. Peggio sono le cinque satire: a far paragone di queste volgari moralità in rima con le poesie burlesche, dove ogni poco erompe una nota personale vivace, arguta, si rivela quella stessa differenza che è tra la *Croce* e lo *Sdegno*, tra un'opera nata morta e una che sopravvive ancora dopo più di due secoli.

XI

Mentre il nostro poeta passava quieto la vita in queste piacevoli composizioni e negli uffici del suo ministero,¹ lontano dalle guerre letterarie,² ma stimato

¹ Il 10 marzo 1621 come ebdomadario de' Canonici cantò la messa e le altre preci nell'esequie fatte dal Capitolo e da' Canonici della Cattedrale al Granduca Cosimo II: anche l'orazione funebre, che non venne, come afferma il MENGHINI (op. cit., p. xvi), recitata da lui, ma dal suo nipote Giuliano, allora chierico del Seminario, fu composizione del nostro autore. Nella *Descrizione* che di quell'esequie si conserva nel codice Vitt. Eman. 43 si dice: « Quando fu la messa cantata all'offertorio, salì sopra un piccolo pulpito, di neri panni coperto, un chierico del seminario di questa cattedrale, figliuolo del cav. Guglielmo Bracciolini, e recitò la seguente orazione... » Il Salvi poi la ricorda come « fatta dal celebre poeta m. Francesco Bracciolini », sebbene erri nel designare chi la recitò come « cav. Cosimo » (op. cit. III, 245). Dell'educazione del nipote Giuliano, figlio del fratello Guglielmo, Francesco Bracciolini si diede assai cura in questo tempo, e per lui scrisse quattro lettere sull'arte poetica (Carte Fortini, ins. XVI), che non contengono novità alcuna, ma che pur forniscono qualche notizia di fatto e qualche criterio per giudicare del poeta e delle sue opere. Le lettere appaiono scritte per il nipote ancor « giovanetto » (nacque circa il 1605) e prima del ritorno del poeta a Roma, né v'è menzione d'opera posteriore allo *Scherno*.

² È notevole fra le carte Fortini (ins. I) una lunga lettera del

per ogni parte d'Italia,¹ nel 1623, contro ogni previsione, Maffeo Barberini, all'età di soli 55 anni, veniva eletto pontefice. Mai come in quel momento sentì il Bracciolini l'errore commesso nell'abbandonare il suo padrone in Francia; e commosso e agitato dall'improvvisa notizia, subito scrisse al nuovo pontefice, al

Bracciolini all'Achillini e al Preti, nella quale, partendo dalla supposizione che le parole del Marini contro lo Stigliani « chiaro vedrassi chi sia la bertuccia del mare e chi il babbuino della terra » (*Sampogna*, Parigi, 1620, p. 25; cfr. MENGHINI, *Tommaso Stigliani* ecc., Genova, Sordomuti, 1890, p. 45 segg.) fossero dette contro di lui Bracciolini, per la scimmia introdotta nello *Scherno*, protesta di non aver mai pensato a pungere il Marini. Nella lunga polemica che seguì tra questo e lo Stigliani e i loro partigiani, compare un'altra volta il nome del Bracciolini, nella dichiarazione preposta dallo Stigliani al suo *Occhiale* (Venezia 1627), nella quale alcuni gentiluomini affermano di aver letto questa scrittura prima della morte del Marini (MENGHINI, *Tommaso Stigliani*, p. 82). Andrea Barbazza nelle *Strigliate a Tomaso Stigliano*, pubblicate sotto il nome di Robusto Pogommea (Spira 1629), ha un sonetto al Bracciolini (p. 105), che comincia:

Gran Bracciolin, tu sai ch'un poetastro,
Che di più fedì autentica l'*Occhiale*,
Ne pinse una pur tua, sol per dir male
Del mio Marin, ch'è de' poeti il mastro.

Ma amici lo Stigliani e il Bracciolini erano, e rimane del primo un sonetto (*Bracciolin che per mar sì lungo e strano*), in cui mostra desiderare che il pistoiense difenda la sua barchetta, che solca l'onde dell'oceano, « dall'impeto marino » (Carte Fortini, ins. II).

¹ Gli Accademici Intrepidi di Ferrara gli mandano il 13 marzo 1620 le poesie del marchese Gualengo, per significargli l'opinione grandissima che avevano del suo merito (Lettera del segretario Paolo Brusantini, nelle carte Fortini, ins. I). Il Ciampolini in una lettera al poeta del 21 agosto 1621 aggiunge un poscritto di proprio pugno: « Mi glorio più dell'amor di V. S. che di qualsivoglia favor di fortuna »; e in un'altra del 10 settembre 1622: « Ho desiderio e obbligo di servirla, e la riverisco come singolare splendore dell'Italia e di questo secolo » (Carte Fortini, ins. I).

fratello di lui Carlo, ai nipoti Francesco, Antonio e Taddeo, al segretario Ceva, a mons. Ciampoli, a mons. Magalotti e ad altri amici, ralleggrandosi, raccomandandosi, umiliandosi.¹ Al Pontefice scrive:

Sit nomen Domini benedictum! Iddio che ab eterno elesse la S.^{ta} V. per suo vicario mi fece per mia confusione, dopo esserli servitore ed esserli caro, gradir più tosto una sciocca libertà che una servitù eguale agli imperi. Io difficultava il corso della V. S.^{ta}, e però volle la maestà divina ch'io m'allontanassi dal servizio. Il feci, e non li fui d'impedimento; e tutto è stato divino volere. Oggi vecchio, e spogliato d'ogni pretensione, vorrei solamente poter baciare i piedi alla S.^{ta} V. e poi chiudere gli occhi. Se Ella mel concederà, morirò consolato; se mel niegherà, rimarrò esempio d'errore e d'infelicità

A Francesco raccomanda di ricever lui, la sua casa, il suo nipote Giuliano nella sua protezione e di « credere che, se bene il numero de' servitori sarà infinito, quello degli antichi e provati non sarà molto »; ad Antonio fa presente che da quarant'anni è servitore di casa Barberini, onde può « pretendere di esser nel numero de' pochi e non de' molti »; a Taddeo ricorda che le sue mani ebbero la ventura di sostenerlo bambino al sacro fonte. Dal Ceva spera che il variar della fortuna non abbia a far cambiare in lui l'amore che gli ha sempre portato: « Signor Ceva mio, di grazia,

¹ Le minute di queste lettere si conservano tra le carte Fortini, ins. I. Non sa neppure in che termini scrivere. In una minuta di lettera al Ceva si ha: « Scrissi tre dì fa inconsideratamente, sopraffatto dall'allegrezza, a S. B. et al S.^r Francesco Barbarino, e inviai le lettere a V. S. Ill.^{ma} Di grazia se non le ha date, non le dia, e piuttosto si contenti di legger queste ch'io mando a sigillo volante, e di farne quel che più le paia a proposito ».

V. S. non mi abbandoni. Gli amici veri e vecchi son pochi. Di un ricordo vorrei che si facesse capitale: guardisi bene alla cucina e alla credenza del Papa, ch  tanta virt  e tanta altezza non possono esser senza invidia. » E per riuscir pi  persuasivo aggiunge: « Ho due mila [scudi?] in tanti luoghi di monte: se fanno bisogno a V. S. Ill.^{ma}, gli disdica e se ne serva, ch  ordino al sig. Matteo Moretti, mio procuratore, che ne disponga a suo piacimento ». Dopo qualche giorno torna a chiedere al Papa licenza di poter andargli a baciare i piedi e raccomandare la sua casa alla protezione di lui; e ricevuta, pare, buona speranza d'esser accolto, specialmente per i buoni uffici del Ciampoli, allora potentissimo, part  per Roma.

Giunto a quel piede, a cui soggette stanno
 Le maggior teste, umil baciando dissi:
 Vengo, ben che lontano unqua non fui.
 Pens  quel grande, e - « Non ti prenda affanno »; —
 Rispose agli occhi miei tremanti e fissi —
 « Nostro sarai, se non sei dato altrui;
 E potrai seguitar gli studi tui,
 Ch  sul Tevere ancor si canta e scrive,
 Dettando Apollo... » ¹

E veramente a Roma accorsero allora quanti aspiravano coll'ingegno ad acquistare onori, avendo il nuovo pontefice fama di proteggere i buoni studi; e in fatti non dimentic  fra le cure del pontificato l'amore per la poesia e l'arte, ed onor  e favor  i migliori ingegni del secolo, come il Chiabrera, il Tassoni, il Testi,²

¹ BRACCIOLINI, nella canzone autobiografica cit.

² In una lettera del Testi del 30 aprile 1615 da Roma si ha: « Il Preti e Monsignore Ciampoli (questi   in bonissima fortuna), il Chiabrera e 'l Bracciolini m'hanno fatto accoglienze incredi-

G. B. Strozzi, il Ciampoli, il Preti, il Bruni, il Mascardi e altri.

Il Bracciolini per riconquistare l'animo del suo antico padrone, s'accinse ad un poema sopra la sua elezione al soglio di san Pietro, che pensava intitolare *La Divina Provvidenza* e chiamò poi *L' Elezione d'Urbano VIII*. La cosa riuscì tanto gradita al Pontefice, ch'egli con breve del 1° giugno 1625 concesse al poeta¹ i seguenti privilegi:

1° che egli e tutti i suoi fratelli e loro discendenti in infinito fossero cittadini romani, con godere di tutti i privilegi, che a loro potessero competere, ancor che non abitassero in Roma o non vi avessero abitazione;

2° che fossero tutti protonotari apostolici, pur che fossero cherici e dottori, e godessero di tutti i privilegi goduti dai protonotari partecipanti;

bili, e nell'anticamera di Don Antonio, dov'erano mille persone, hanno fatto encomi del fatto mio così grandi, ch'io di vergogna fui costretto a partirmene. Fo camerata col signor Alessandro Tassone... » (TIRABOSCHI, *Vita di Fulvio Testi*, Modena 1780, p. 45).

¹ Già con bolla del 4 gennaio 1625 Urbano VIII gli aveva mutato il canonicato di Pistoia in una pensione annua « centum scutorum monetae florentinae ad rationem septem librarum eiusdem monetae pro quolibet scudo »; con bolla poi del 15 ottobre 1626, posseduta dal dott. Alberto Chiappelli, gli concedeva due benefici in S. Paolo e S. Michele di Pistoia. Né mancarono in seguito altri benefici: d'uno concesso l'8 giugno 1637 si conserva la bolla in Casa Bracciolini; d'un canonicato in Santa Maria di Trastevere si ha ricordo in una minuta di lettera senza indirizzo fra le carte Fortini (ins. I): « Potrà V. S. rispondere all'amico suo, che le proferisce 100 ducati Camerae di pensione per ricompensa del mio canonicato di Santa Maria in Trastevere, che l'offerta intanto non mi dispiace, e che s'egli s'avanzasse fino alle 100 venti, potrei... ».

3° che potessero metter nell' arme de' Bracciolini quella del pontefice, consistente in tre api, e che si chiamassero Bracciolini dell' Api a differenza degli altri della lor casata.

4° che fossero liberi da tutte le gabelle, spoglio e decime presenti e future, *excepta decima pro subventionem contra Infideles*.

Concedeva per ultimo a tutti facoltà, quando più piacesse a loro, *etiam in articulo mortis*, di poter casare ed estinguere e poi creare le pensioni che avessero sopra qualsivoglia beneficio, per infino alla somma di trecento scudi d'oro di camera per ciascheduno, *etiam absque consensu easdem pensiones solvere debentium*.¹

Si è dubitato che questi privilegi fossero concessuti al poeta per ricompensa del suo poema su Urbano, per il fatto che il titolo *dell' Api* fu usato dal poeta anche anteriormente alla pubblicazione dell' *Elezione*.²

¹ Riferisco il contenuto del breve secondo le *Varie memorie*, che da una copia, la quale ho trovata fra le carte Fortini (ins. I) risultano raccolte dal P. Francesco Susini, maestro di casa del Bracciolini. L' originale è stato per me ricercato nell' Archivio Vaticano dal dotto e cortese prof. Monticolo, ma invano. Nel volume dei brevi di Urbano VIII che va dal 18 ottobre 1623 al 27 dicembre 1626 non si ha nessun breve colla data del 1° giugno 1625, indicata nelle *Varie memorie*. Ma (come mi avverte il Monticolo) « il risultato negativo della ricerca deve essere inteso con discrezione, perché il volume non è un vero registro o protocollo, ma un aggregato di pergamene originali, disposte secondo l'ordine cronologico, incollate nel loro margine superiore ad una striscia di carta saldata con l'altro lembo al dosso del codice... la composizione del codice non esclude il caso che qualche documento sia stato omissso ». Anche in casa Bracciolini non ho trovato, tra altre pergamene, questa.

² MENGHINI, *Psiche* ecc., p. XXIII.

Ma l'Eritreo, contemporaneo ai fatti, narra che, avendo il Bracciolini presentato il poema a Urbano, questi lo ringraziò dell'offerta, e volendo che la ricompensa superasse il dono, gli concesse che si chiamasse *Bracciolini dell'Api*, e primo di tutti lo salutò « Addio, Bracciolini dell'Api ». Questi particolari raccolti dalla pubblica voce (*dixisse Bracciolino dicitur*) provano che nella tradizione qualche cosa di vero c'è: il Bracciolini arrivato a Roma dovè cominciare subito il poema, e il Pontefice gli avrà conferito il titolo *dell'Api* in aspettazione d'esso e già in parte conoscendolo. Lo avrà particolarmente sodisfatto quella parte in cui viene esaltata l'origine della famiglia Barberini (c. xiv), poichè è notorio come Urbano s'offendesse grandemente della bassezza delle sue origini,¹ tanto da indurre Carlo di Tommaso Strozzi ad alterare a pro del nome barberino il testo del *De illustratione Urbis Florentiae* del Verino,² e da far distruggere, quando lo stesso erudito fiorentino ebbe pubblicato la *Storia della famiglia Barberina*, tutti gli esemplari che si poteron ritrovare di quest'opera, non parendo che la casa vi fosse abbastanza esaltata.³

¹ *Relazioni degli stati europei lette al Senato dagli Ambasciatori Veneti nel sec. xvii*, ed. Barozzi e Berchet, s. iii, *Italia*; *Relazioni di Roma*, I, 334: « Della Casa Barberina in generale tralascierò quelle bassezze, che risapute hanno offeso grandemente il Pontefice, né mi affronterò a quelle esaltazioni, che, non contenute in alcuna istoria, hanno scoperto l'adulazione... ».

² DEL LUNGO, *Dino Compagni e la sua Cronica*, I, 773. Ci auguriamo che il Del Lungo illustri presto questo « curioso episodio della vita letteraria di Papa Urbano ».

³ Traggo questa notizia da una nota apposta da Luigi Passerini ad un esemplare di detta *Storia*, il quale si conserva oggi nella Nazionale di Firenze (Passer. 1262). A questa glorificazione

Chi credesse il Bracciolini sodisfatto pienamente della sua fortuna, s'ingannerebbe. Il Papa lo addisse al servizio del cardinal Barberino; ma questi lo prestò poi allo zio Antonio, cardinale di Sant'Onofrio, il quale amava di star lontano dalla corte e dagli affari, ed essendo francescano, « dentro le sue stanze, in palazzo, *faceva* assieme ad alcuni cappuccini l'istessa vita che faceva per avanti nel monasterio ».¹ Era inoltre molto collerico,² e col Bracciolini non aveva né attaccamento né confidenza, ché prima d'allora non doveva conoscerlo: quando il nostro poeta si rallegrò coi Barberini per l'elezione d'Urbano VIII, fra le minute delle lettere, fatte tutte su un medesimo foglio, non comparisce un rigo per fra Antonio.

Tuttavia in Roma la vita passava abbastanza lieta: il pontefice lo chiamava spesso a sé, per ricrearsi dalle noie degli affari,³ e fuori del palazzo non gli mancava piacevole e sempre nuova compagnia in ogni tempo

della Casa Barberini fatta dai cortigiani d'Urbano VIII si deve anche la pubblicazione, peraltro utilissima, dei *Documenti d'Amore* per cura di Federico Ubaldini.

¹ *Relazioni* cit. degli Ambasciatori Veneti, I, 236. Si veda anche a p. 152: « La ritiratezza naturale, che ha dimostrato in starsene più volentieri in terre ignobili, ove ha luogo la sua religione... »; a p. 215: « degli affari del mondo poco ne sa et meno n' intende »; a p. 261: « fu già cappuccino, et ora fuor dell'habito esternò e della vita claustrale serba tuttavia la regola della sua religione. Dorme vestito senza lenzuola, mangia solo positivamente senza le cerimonie e superfluità di scalchi, siniscalchi et coppieri, facendosi mettere il cibo ad una tavola appoggiata al muro col vino appresso, si serve da sé stesso, la mensa è parca, e mangia una sol volta il giorno... ».

² *Ibid.* p. 261, 334, 369.

³ Ce lo attesta l'ERITREO: « tum quoad vixit, sicubi negotii eum odium ceperat, dabat illi sese, atque in eius sermone ac suavitate omne superioris temporis fastidium deponebat ».

dell'anno.¹ Ma eletto fra Antonio Barberini vescovo di Sinigaglia, il Bracciolini dovè accompagnarlo in quella città e rimanervi quasi tutto l'anno 1627. Quanti lamenti per questa dimora in provincia nelle lettere che si conservano in minuta fra le carte Fortini!² Era con lui il nipote Giuliano, che pur faceva versi, ma al dire dello zio, il poverello non ci aveva garbo;³ si trovava nella famiglia del Cardinale un altro pi-

¹ In uno di questi lieti ritrovi, nell'agosto del 1625, al giardino del Card. Farnese sulle sponde del Tevere, nacque il commento burlesco ai versi

Quando lo Cecco Antonio fece partita
Dalla matrice per venire a Roma,
Disse alla mamma « fammi una camicia
E una focaccia che sia molto buona »,

cantati da Antonio Grimani, giovane favorito dalle Muse e dalle Grazie, il quale « seguitando e menando in luogo una sua giocosa cantafavola di quel che dicesse la madre nel partir del figliuolo e di ciò che facessero i fratelli di lui e quel che intervenne nel congedo dei parenti e degli amici, replicava a qualunque minimo accidente il medesimo canto e ripeteva i medesimi versi ». In esso commento il Bracciolini vuol mostrare « che né Omero né Pindaro, né Orazio, né Virgilio, né altro poeta hanno mai composto egualmente, non che meglio; e considerando ora la sovranità dei concetti, et ora l'altezza dello stile, e non trovando uguaglianza, crede che il medesimo Apollo ne fusse l'autore, o veramente che siano questi versi un fragmento dei libri sibillini ecc. ecc. » (Carte Fortini, ins. XV; Codice Vitt. Eman. 43). L'ALLACCI, *Apes Urbanae*, p. 105, tra *alia carmina iocosa et ludicra* del Bracciolini che potevano veder la luce, ricorda il *Convito di Cecco Antonio*: sarà una fallace indicazione di questo commento o veramente una nuova poesia ispirata dalla *cantafavola* del Grimani? Una tale poesia fra i manoscritti Bracciolini non si trova. — Cade in questi primi anni della seconda dimora in Roma anche il compimento dello *Scherno*, come abbiám visto.

² Inserto I. Sono per lo più senza indirizzo.

³ Minuta di lettera, pare al Vescovo di Foligno, nel codice Vitt. Em. 43.

stoiese, Giulio Rospigliosi, poi Clemente IX, il quale anche si diletta di poesia;¹ vi furono anche rapporti tra il poeta e il Bruni, e rimangono i sonetti di lode scambiatisi in quel tempo;² ma le condizioni di salute,³ la mancanza di comodi e la lontananza da Roma⁴ rendevano il Bracciolini malcontento della sua sorte. S'aggiunse poi la gelosia dell'auditore del Cardinale, un tal Benedetto Landi, che cercava far togliere al poeta l'aiutante di segreteria, faceva differir l'accettazione del nipote Giuliano come gentiluomo del Cardinale medesimo, e dava ogni giorno al nostro autore delle piccole umiliazioni: « mandarmi a chiamare (lamentata questi) per il servitore, mandarmi gli ordini sopra le lettere scoperte e segnati con la matita, voler che io li renda conto di ciò che io scrivo, dichiararsene nell'anticamera, pretender ch'io lo corteggi come fa buona parte de' gentiluomini, cento altri termini sproporzionati, mi importano poco e non mi danno altra noia, se non che mi pare che detragghino all'autorità del padrone ». ⁵ Il peggio fu, quando al Landi riuscì d'indurre il Cardinale a servirsi dell'aiutante di se-

¹ Cfr. G. BEANI, *Clemente IX (Giulio Rospigliosi pistoiese): notizie storiche*. Prato, Giachetti, 1893; e particolarmente a p. 175-80. Altri mss. de' suoi drammi sono nella Marciana (IX it., 318 e 397-401) e nella Nazionale di Firenze (Magl. xxxviii, 171).

² BRUNI, *Le tre Grazie*, p. 553.

³ Mentre stette a Sinigaglia, fu afflitto del male del castrone. (Minuta di lettera cit. nel cod. Vitt. Eman. 43).

⁴ « E quando mai [da Sinigaglia] ce ne discacciasse il caldo della stagione, non è però finita la carcere, ma ristretta. S'innalza sopra un monte inaccessibile una rocca [Roccacontrada] destinata per noi, dove riposti e serrati non ci rimarrà altro che guardar il cielo e piangere e gridar con Dante: *Muovasi la Capraia e la Gorgona* » (Ivi).

⁵ Minuta di lettera senza indirizzo tra le carte Fortini, ins. I.

greteria per cappellano. La scena che ne seguì, ci è raccontata dal Bracciolini stesso:

Io me ne andai dal signor Cardinale, e cercai di mostrare a S. S. Ill.^{ma}, che, avendomisi dato e mantenuto aiutante già tre anni per mia riputazione e mio comodo, ora si offendeva l'una e l'altro, e che io gli mettevo questo in considerazione, rimettendomi però sempre nella sua volontà. Il signor Cardinale rimase appagato come quello che non aveva in ciò sentimento alcuno, ed io non pensai più ad altro. Ma tornando il Landi da S. S. Ill.^{ma}, si rivoltò il suo pensiero, e ordina che mi si levi la parte per l'aiutante, e si dia a lui medesimo e si ponga al ruolo della famiglia. Io, sentendo questo, torno dal signor Cardinale, e volendo rappresentare il torto che mi pareva che mi fusse fatto, mi interrompe S. S. Ill.^{ma}: Abbiate pazienza, la mia famiglia la voglio governare a mio modo. Io soggiunsi che questo era un dichiararsi mal servito da me e necessitarmi a dimandarli licenza. Mi rispose, che io facessi ciò che mi pareva. Allora io riverii S. S. Ill.^{ma} e mi parti' dalla sua presenza per minor male. Intanto viene a trovarmi il signor Landi, e mi dice che io avverta che il signor Cardinale non intende d'avermi dato licenza, e che io non parta. Io rispondo allora a lui medesimo, che io mi ero accorto ormai di chi mi aveva fatto fare questo affronto, e che avrei fatto quel che Dio mi avessi spirato, e che il signor Cardinale poteva assicurarsi che io li sarei sempre fedel servitore. E partendomi da lui, andai a trovare il P. Teodoro, cappuccino e teologo insigne, e l'interposi col signor Cardinale, col quale si tranquillò S. S. Ill.^{ma}, e li disse che io tornassi a servir come prima, e non si trattasse più di quel che era stato. Così ho fatto, e il signor Cardinale mi ha visto volentieri, e non ha mosso mai più parola.¹

Rimase dunque al suo servizio, ma (come in un'altra minuta di lettera si legge) « con la riputazione in-

¹ Ivi.

taccata, e con la comodità scemata », e quindi vieppiù desideroso che mai di tornare a Roma, senza però sentirsi il coraggio di chiederlo, per non parere inconstante: fra quelle « bicocche » diceva di non aver neppure « uno con che potere sfogarsi ».¹ Mise poi innanzi la necessità di altra vita per condurre a termine il poema:

Sogliono i cavalli, ancor che stanchi, approssimandosi la sera all'alloggiamento, rinforzare il passo; et io che mi veggo ormai sotto l'ombra della morte al tramontar della vita mia, vorrei pur deporre a salvamento l'ultima soma del mio poema, e però sarò stato importuno a V. S. Ill.^{ma} più del dovere. Ella mi scusi e mi perdoni; e quando la cagione del differire ad avvisarmi degli error miei siano l'occupazioni del padrone illustrissimo, io resto consolatissimo; ma quando fussi la poca speranza di potere *extrahere aquam ex pumice*, gran favore sarebbe il mio a levarmi la sospensione dell'animo e consigliarmi a pensar più tosto a finire i miei giorni che i miei versi. Se vi fusse poi avversione dal volersi il Padrone interessare nelle proprie lodi, anco di questo avrei caro un cenno, che io procurerei di far da me il meglio ch'io potessi, e spererei ancora di non urtare in iscoglio inconsideratamente. Io conchiudo per parte mia di temer della propria vita e delle forze, ché l'una e l'altra sono stanche, ché nel resto ogni dimora mi sarebbe utilissima ».²

Ottenne per questo mezzo quanto desiderava. Con lettera del 3 novembre 1627 Carlo Barberini, al quale il poeta soleva rivolgersi con maggior confidenza che agli altri della famiglia,³ chiedeva al fratello licenza

¹ Ivi.

² Carte Fortini, ins. I.

³ Nell'egloga *Sileno*, scritta dal Bracciolini per la morte di questo suo protettore e stampata in fine dell'*Ero e Leandro* (Roma, Facciotti, 1630), dice (p. 90 sg.):

per il nostro autore di venire a Roma a curare la stampa dell' *Elezione* :

Ill.^{mo} e R.^{mo} Sig. mio Col.^{mo}

Il Sig.^r Bracciolini dell' Api si è lasciato intender qua di aver ridotto a perfezione il suo poema, che in buona parte è stato visto e approvato da Nostro Signore, e che vorrebbe stamparlo. Sua Beatitudine non è aliena ch'egli abbia questa sodisfazione, la quale risulta in onorevolezza di Casa nostra. Però se V. S. Ill.^{ma} si compiacerà di dargli licenza che venghi a Roma per tre o quattro mesi per questo effetto, io credo ch'ella possa farlo, mentre che le rimangono soggetti appresso di lei da poter supplire alla Segreteria nell'assenza sua, et egli lascerà instrutto a sufficienza chi ella comanderà. Con che a V. S. Ill.^{ma} bacio umilissimamente le mani.

Roma li 3 novembre 1627.

Di V. S. Ill.^{ma} e R.^{ma}

Umiliss.^{mo} e devotiss.^{mo} servitore
et aff.^{mo} fratello

CARLO BARBERINI. ¹

Sig. Cardinale di S. Onofrio.

Della mia fedeltà non hanno i figli
Già per lungo uso conoscenza antica,
Com' egli avea, ché nol consenton gli anni!
E de' germani un, portator supremo
Della salma del mondo, a questo umile
Vermicello piegar forse disdegna
Sovranità di mente; e 'l suo minore
Fratello, a Dio dirittamente inteso,
D'ogni cura mortal tutto si spoglia:
Ond' io rimango in questa oscura valle
Senza scorta di luce erranté e cieco.

Nel codice Chigiano L, IV, 111 si hanno *Notamenti fatti dal Sig. D. Carlo Barberini e Sig. Francesco Bracciolini mentre insieme leggevano il Dante* (cfr. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, II, 366).

¹ Carte Fortini ins. I.

Venne così per allora a Roma; né ebbe in seguito da ritornare a Sinigaglia, perché il cardinal di Sant'Onofrio rinunziò nel 1628 all'arcivescovato di quella città. Verso la metà di detto anno, uscì alla luce il poema sull'elezione di Urbano, accompagnato da un discorso di Giulio Rospigliosi, nel quale viene esaltata l'arte e l'utilità della nuova opera.¹

XII

Il proposito del Chiabrera di volere, come Colombo, trovar nuovo mondo o affogare, offre forse il più distintivo carattere del suo secolo: la smania della novità. Anche il Bracciolini, che abbiamo già visto protestare nello *Scherno* di non avere imitato nessun vivente vanta in questo suo nuovo poema d'aver « voluto ten-

¹ « *L'Elettione di Vrbano Papa VIII* | di FRANCESCO BRACCIOLINI | [DELL'API | *All' Ill.^{mo} et R.^{mo} S.^{re} Il S.^r Cardinale | Barberino | con gli argomenti | a ciascun canto | di Giuliano Bracciolini | Dell' Api* || [Roma, Brogiotti, 1628]. Nella prefazione s'avverte: « Prima che questo poema si desse alle stampe, si era sparsa voce così universale ch'egli fusse per uscire alla luce col titolo della *Divina Provvidenza*, che il vederlo ora con iscrizione diversa potrebbe tenere alquanto sospeso il lettore, anzi farlo per avventura sospettare che altr'opera questa fusse da quella, intorno alla quale il poeta fin dai primi giorni di questo felicissimo Pontificato cominciò ad affaticarsi... » Insieme col discorso del Rospigliosi doveva stamparsene un altro di un Giuseppe Cini, nel quale si cercava di mostrare che il poema era stato composto conforme agli insegnamenti d'Aristotile; ma fu poi omesso, perché, non avendo il Bracciolini pensato di formar quest'opera secondo le regole di quel filosofo, non ebbe caro che altri vi scoprisse maggior artificio di quello che egli medesimo aveva adoperato in essa (V. la prefazione e a p. 493). Il discorso si conserva manoscritto nel codice Barberiniano XLIV 72. Nella

tare cammino insolito e non accennato, non che mostrato, o dai Peripatetici o da nessuno ». ¹

Lungi il volgo profano, or ch' alla folta
 Popolar conoscenza i carmi involo,
 E per via, che alle stelle i passi volta,
 Senza esempio men vo libero e solo:
 Fuor dei termini usati altera e sciolta
 Spiega la mente il suo spedito volo,
 E l' arte arriva oltre ogni meta umile,
 Dove non giunse ancor penna né stile.

(xxii, 1)

Ma oltre che nuovo il poema doveva essere utile; onde il Bracciolini (come è detto nel Discorso del Rospigliosi, che esprime certe le idee dell'autore)² « pensò seco medesimo con la finezza dell'intelletto suo di provar se vi era modo di assicurar l'utilità del poetare, e non riporsi nell'arbitrio del popolo, che, leggendo i poemi, non si fermi nella corteccia, e lecchi solamente il mele d'intorno agli orli del vaso senza inghiottirne la medicina e la salute; e divisò fra sé stesso di non cantar egli di alcuno eroe, verace o finto, e non rappresentarlo tale ch'egli insegni altrui ciò che per lui si figura, ma di comporre i simulacri della stessa virtù e de' vizii che egli vuole insegnare a seguitare o fuggirsi, e necessitare chi legge a cavar per forza il frutto dei suoi documenti, pur che egli intenda ciò che egli legge. E così tra sé divisando il poeta nostro, avverte che

prefazione lo stampatore promette una seconda edizione dell'opera, « che uscirà immediatamente », dicendo che questa volta « è bisognato stamparla con tutta sollecitudine che nulla più, e l'autore medesimo la riconosce immatura non che mal polita ».

¹ Prefazione *All'amico Lettore*.

² Cfr. V, 1-4.

l'umana vita in terra non è altro che una guerra continua della ragione e del senso, e che son da quella prodotte le virtù e i vizii da questo; e degli uni e dell'altre fabbricando egli e componendo due contrarii esserciti, accende tra loro una guerra; combattono e si rinfuocano, vincono le Virtù, e i Vizii perdono, e dalla perdita loro succede l'elezione del sommo Pontefice, promossa dalle Virtù e contesa indarno dai Vizii ». Questo il soggetto dell' *Elezione*; la lotta è in Roma, perché

le Virtudi abbandonate e sole
Raccoglie in lei l'insuperabil Chiesa (I, 39),

e i Vizi pensano, che, essendo quella città « fronte del mondo »,

poco giova
Le membra infievolir, se 'l capo resti (I, 41);

origine n'è lo stesso contrasto del Cielo coll'Inferno che costituisce il fondo dell'epopea a imitazione del Tasso; causa prossima il timore dell'elezione a pontefice di Maffeo Barberini, che non darà tregua ai Vizi:

Con una o due virtù, con dieci o venti,
Regger la Chiesa e contrastar ai vizii,
Signor delle provincie e delle genti,
Può ben ciascun che 'l sommo grado iniziï.
Ma se regna Maffeo? se le possenti
Chiavi fien date agli alti suoi giudizii?
Dileguiancene pur, ch' un tal governo
Loco non lascia a noi se non l' inferno.
D' ogni malvagità, d' ogni imprudenza
Nemico insuperabile e funesto,
Temo che la Divina Provvidenza
Stabilito ab eterno abbia sol questo,
A fin che la mortal nostra semenza,
Che non consente a germogliar l' onesto,
Tutta si sterpi, e sia purgato e mondo,
Come al diluvio, un' altra volta il mondo.

(I, 38 e 40).

Le Virtù difatti, mentre i Vizi, divisi in sette schiere, occupano i sette colli, si sono ritirate con Maffeo a Castel Gandolfo; d'onde, richieste d'aiuto da Roma, vengono, sotto la guida della Verità, alfiere la Certezza, alla città eterna, e serrano i ponti per difendere la città Leonina. I Vizi si ordinano sotto il comando della Bugia, che ha per alfiere il Sospetto; e dopo un'allocazione di ciascun comandante alle proprie schiere, segue il primo combattimento, nel quale i Vizi hanno la peggio. Dopo una breve tregua concessa dalla Verità alla Frode, ambasciatrice, per seppellire i morti, l'Amor Proprio sfida ciascuna Virtù a combatter seco: accetta la Carità, e vinto l'avversario, lo porta ferito nella sua tenda. Segue una tempestosa assemblea dei Vizi, e quindi l'Ira ferisce la Giustizia con uno strale velato da una nuvoletta messa insieme dalla Bugia. Ristorati pertanto i Vizi, e crescendo oltremisura, la Giustizia propone alle altre Virtù di abbandonare la terra e tornarsene al cielo; ma Prudenza le consiglia di quietarsi, e cento e cento altre virtù si rifiutano di seguirla: l'accompagna soltanto la Carità, che il « segno in Dio d'ogni sua brama ha posto » (VII, 76). Mentre esse salgono al cielo, a chieder soccorso per la Chiesa, incontrano a mezza via San Pietro che scende a confortarla, svegliando prima pietà e penitenza per ogni parte d'Europa e chiedendo alti sussidi al gran bisogno. Le due Virtù continuano a salire, e sulle soglie del Paradiso trovano la Provvidenza Divina, dalla quale intendono che Dio provvederà anche al presente bisogno. Ma la Giustizia vorrebbe un esemplare castigo; la Carità invece, che non crede l'età moderna peggiore delle antiche, brama clemenza. Mentre sono a disputare di questo, la Carità viene informata che l'Amor Proprio, essendo stato lusingato da Euridice, sua amante, a ber vino, è

in pericolo di vita; onde scende a curarlo. Intanto la Chiesa, salita essa pure con S. Pietro al cielo, per chieder soccorso al trono dell'Eterno, ode che sarà tosto provveduto al suo bisogno coll'elezione di Maffeo a sommo pontefice; e torna quindi in terra alle sue cure. Astrea scende dalla Memoria per sapere delle virtù del nuovo pastore, e da essa e da Urania apprende l'origine della famiglia Barberini, e le gesta di Maffeo e de' suoi fratelli e nipoti. All'elezione di Maffeo s'oppono la Ragion di Stato, mantenendo da sé o per mezzo dell'Amor Proprio discordi i cardinali; ma le fa contrasto prima l'Infermità, poi, uccidendo l'Amor Proprio, la Religione: l'Angelo custode predice a Maffeo la prossima dignità. Né valgono a impedir che ei la consegua l'Invidia e l'Errore, mandati per ciò in concistoro da Plutone stesso; ché la prima è costretta a cedere

all'apparirle avante
Del Barberino eroe l'alta presenza,

(xxii, 60)

e l'altro riesce sí a turbare la votazione involando una cedola dal sacro calice, ma mentre a una nuova prova, voluta da Maffeo, sta attento per rimettere tra gli altri voti la cedola involata la prima volta, per produr nuova confusione, scende la Vergine a cacciarlo. Maffeo, eletto papa con voti unanimi, adora la Croce e si fa chiamar Urbano.

Con questo poema premeva al Bracciolini di farsi onore, onde le fatiche spese intorno ad esso non furono poche. Tracce di quattro stesure, o principî e disegni di stesure, anteriori alla stampa, ci conservano i manoscritti, con varietà nelle particolari invenzioni e nel numero e nella disposizione dei canti, ma nel com-

plesso della favola identiche.¹ L'argomento era nuovo e non facile, a volergli dar vita. Non mancano battaglie di virtù e di vizi, in prosa e in poesia, nella letteratura medievale, anche volgare; ma al Bracciolini non risulta che fossero note, e ad ogni modo coi gusti tanto mutati, avrebbero potuto dargli poco aiuto. Tutto ha trovato da sé, procurando con sottile industria

¹ Studiando comparativamente queste varie stesure, così possono ordinarsi:

I. Canto 1° e parte del 2°, senza titolo, nel codice Barberiniano XLIV 93, nella parte segnata cc. 120-136. Comincia:

Dall'eterno voler le chiavi e 'l manto
Dati ad Urbano e ne' sacratì petti
L'aura del primo Amor discesa io canto.

II. *La Divina Provvidenza | Poema | del Bracciolini dell'Api | Con forma nuova figurato | Nella felicissima esaltazione al Pontificato | Di N. S. Urbano VIII.* Nel codice Barberiniano XLV 72. Comincia, come la stampa, *Urbano a sostener le chiavi e 'l manto*, e in 14 canti giunge al termine dell'elogio di Maffeo (nella stampa c. XVIII). Seguono i due discorsi del Rospigliosi (in forma più breve di quello stampato) e del Cini.

III. *Contenuto del Poema del Bracciolini Maffeo Urbano.* Nel codice Barberiniano XLIV 93, nella parte segnata cc. 85-96. Argomento in prosa dei 20 canti in cui doveva esser diviso il poema.

IV. *Maffeo Urbano | Poema del Bracciolino dell'Api | All' Ill.^{mo} et Rev.^{mo} Sig.^r Card.^{le} Padrone | Il Sig.^r Card.^{le} Barberino | .* Canto I. Nel codice Barberiniano XLIV 93 alle carte 59-83. È notevole in esso che Dio mandi al poeta il proprio angelo custode « a rivelar la sua volontà che egli debba andare a Roma a cantare la guerra de' Vizii e delle Virtù, come già fece il conquisto della Croce »:

Vattene a Roma, e dove pria cantasti
A gloria sua la racquistata Croce,
Canta or de' Vizii impetuosi e vasti
Guerra che tanto offende e tanto noce;
Mostra con la Virtù gli empì contrasti
Di pugna infaticabile e feroce:
Questa, che 'l tinto abisso al cielo oppone,
Dio per mio mezzo al tuo cantar propone.

di far operare ciascuna virtù conforme alla sua natura: i Vizi fanno il loro assalto di notte, il Consiglio vien percosso dalla Fretta, sull'alba la Speranza conforta le virtù sorelle; recando, nella sconfitta, l'un vizio offesa all'altro, il Maloperare percuote l'Ipocrisia, la Lascivia l'Avarizia, l'Invidia la Vanagloria, la Paura il Furibondo Ardire, la Penuria il Giovenil Desire, la Codardia la Temerità, e così via. La Prudenza non accetta la proposta della Giustizia d'abbandonare la terra per il cielo, perché dove non è « precipitoso error non è prudenza » (VI, 57); la Fortezza, perché non ha « pregio se non tra i rischi e tra le morti » (VI, 60); la Temperanza, perché,

... s'impuro desio nel ciel non punge,
Né loco v'è per volontade inferma,
Non puote ella arrivar dove non giunge
La colpa e l'innocenza è sempre ferma;

(VII, 7)

la Fede, perché « il creder suo si spezza Per dubbia opinione e per certezza » (VII, 50); la Speranza, perché, se va a fruire l'eterno vero, più non lo spera (VII, 60). Per l'invenzione della materia quindi può esser data all'autore lode di molta ingegnosità, anche se in qualche particolare concezione non sia riuscito felicemente.¹

¹ Giustizia e Carità, ad es., salendo al cielo trovano la Provvidenza su un altare di diamante:

Quadro è l'altare, e sorge a lui vicino
Un picciol colle attorniato e cinto
D'inesplicabilissimo camino,
Che non trova all'uscir calle distinto:
D'intorno al poggio il gran fattor divino
Formò di propria mano un laberinto,
Dove ogni via che si confonde e mesce
A inopinato fin sorge e riesce.
Di bianco filo un picciol suo volume
La regina immortal porge a chi vuole

Il gnaio è che svolgendosi l'azione con fantasmi, più che con persone reali,¹ e fra continue moralità, né corrispondendo la maggior parte dell'invenzione a nessuna verità storica od umana, viene a mancare nel poema l'interesse e la vita. Il poeta ha cercato di portarvi la nota umana coll'inserire qua e là alcuni esempi tratti dalla storia o dalle favole e qualche sua leggiadra invenzione; e basti ricordare il tradimento di

Salir del poggio all'additato acume
Per le vie ch'altri indovinar non suole:
E su la cima, ov'è più vivo il lume,
Accenna quasi un sormontar di sole,
E con la mano e con lo sguardo invita
Ciascun piè neghittoso alla salita.

(ix, 12 e 13)

La Fortuna, dopo aver ricordato l'opera sua nella lotta cogli angeli ribelli, soggiunge:

Tu non v'eri, Giustizia, il Re superno
T'avea mandata a preparar l'Inferno.

(vi, 62)

¹ D'ogni sentimento dell'animo, d'ogni fenomeno naturale, d'ogni attributo divino è fatto una persona o una divinità, e quasi s'arriva a costituire una nuova mitologia. Non soltanto il Tevere vediamo parlare e operare, come nelle favole i fiumi, ma anche l'Aura del Tevere, scorgendo la lotta tra Carità e Amor Proprio, soffia contraria a tale assalto, e, tornando vana l'opera sua, s'innalza all'Aria. Questa si desta, ché dormiva; si veste, monta sul suo carro, apprestatole dalle Aure sovrane e guidato da Zeffiro, e scende a rimproverare i guerrieri che le turbano il suo regno: ricorda fino il caso d'Icaro, per ammonimento. Non curata, sale alla cella della Tempesta, un nuovo Mongibello:

Una grotta è lassù, tra cui si forma
Or la grandine gelida e sonante,
Or la tacita neve, e par che dorma
Questa cadendo a incandidar le piante,
Or di fulmini e lampi orribil torma
Che scorre il ciel precipite e tonante,
Comete, or con le chiome, ora coi rostri,
Ai sanguigni tiranni orrori e mostri.

Tarpea per amore di Tazio (c. II), le furie d'Eolo per il fallo di Canace e Macareo (c. V), la lotta dei Sillei contro il vento Noto (c. VI), la temperanza di Vivaldo — un signore genovese innamorato di Cammilla, già fatta sposa ad altri contro sua volontà, la quale deve in fine ricorrere per aiuto al suo Vivaldo, offrendo in cambio il suo onore — (c. VII), il sacrificio d'Isacco (c. IX), la morte di Maria Stuarda (c. X), la scelleraggine d'Assalonne (c. XI), l'amore infelice di Argille e Trasimeno, immaginato a spiegare donde il lago di Perugia prenda il suo nome (c. XV e XVI), la favola di Cigno, figlio di Nettuno, che, sul punto di esser strozzato da Achille, è trasformato nel candido animale simbolo dei poeti (c. XXIII). Ma anima di questi episodî, eccettuati gli ultimi due, è lo stesso spirito religioso e morale che pervade e raffredda il resto del poema. Né valgono certo a ravvivare l'opera le adulazioni ai Barberini nei sette canti in cui si celebrano la loro origine e le loro virtù.

Anche la forma risente di questa mancanza d'ispirazione, e risulta manierata, ridondante, poco originale

L'Umido e 'l Secco, e 'l Gelido e 'l Fervente,
 Umor contrari, alla fucina oscura
 Stanno legati a raffinar sovente
 Materia a fulminar pungente e dura:
 La Tempesta gli regge e non consente
 Che sia franta da lor legge o misura;
 Urlano i mostri, e per la grotta suona
 La catena al lor piè che gli imprigiona.
 All'arrivo dell'Aria i fabbri armati
 Di martella pesanti alzano il ciglio;
 Tace l'incude, e qua e là fermati,
 L'opera perde il suo valor vermiglio.
 L'Aria addimanda: A terminar suoi piati
 E cospargere il ciel d'alto scompiglio
 S'ergono a me due cavalier terreni:
 Or la tua destra un tanto orgoglio affreni.
 La Tempesta ubbidisce. . . .

(IV, 74-77)

e talvolta anche inelegante ed oscura:¹ per questa parte l' *Elezione* rassomiglia alla *Croce racquistata*.

XIII

Il decennio che seguì alla pubblicazione dell' *Elezione*, fu molto produttivo. Nel 1629 uscì un dramma, il *Monterrato*;² nel '30 una favola marittima, *Ero e Leandro*, con intermedi apparenti e con un'egloga intitolata sul frontespizio *Montano* e nell'interno del volume *Sileno*;³ pur nel '30 un poema eroico, la *Roc-*

¹ Cfr. X, 20; XVII, 49; XIX, 65; IV, 62; V, 46; XVI, 30; VIII, 49-52; VI, 22 e 23; XVI, 5; VI, 71 ecc. Le due stanze seguenti (XVI, 1 e 2) meritano di esser riferite:

Quando con filo d'or, tratto dall' ago
 Del divino voler, trapunse il cielo
 L'alto ricamator, e vario e vago
 Su due poli spiegò l'azzurro velo,
 Sola vi figurò la propria imago,
 Non prato verde e non fronzuto stelo,
 Chè tutto quel che par bellezza a nui
 Ombra è del bel che si raccoglie in lui.
 E volend'ei, che figurò sé stesso,
 L'opera vagheggiar della sua mano,
 Ricamò solo il lucido convesso,
 Pavimento al suo piede aureo sovrano,
 E 'l concavo lasciò di nulla impresso,
 Questo che miriam noi ritorto e vano,
 Dove solo apparir del gran lavoro
 Veggoni i nodi e le reliquie d'oro.

² Il *Monterrato* | *Dramma* | del BRACCIOLINO | DELL'API. | All' Ill.mo, & Eccell.mo Sig.re | Il Signor | D. Carlo Barberino | Generale | di S. Chiesa. || In Roma, | Appresso Guglielmo Facciotti. 1629. | Con licenza de' Superiori. | Ad istanza d'Ottavio Ingrillani. Se ne hanno due Mss. (uno col titolo *Il Conte di Barcellona*) nel codice Vitt. Eman. 42.

³ *Hero, e Leandro* | *Favola marittima* | del BRACCIOLINO | DELL'API. | Con intermedi | apparenti. | E col *Montano Egloga*.

cella espugnata; ¹ nel '37 l'*Istruzione alla vita civile* ² e la *Bulgheria convertita*, ³ nel '39 la prima parte delle *Poesie liriche*, ⁴ che fu l'ultima pubblicazione del Bracciolini. Taluna di queste opere era forse abbozzata da parecchi anni, come anche altre delle rimaste inedite alla morte del poeta, e subì, in questo tempo, soltanto una rielaborazione: invecchiando, piaceva al

| *All' Ill.mo, & Eccell.mo Sig.re | Il Signor | D. Thadeo Barberini | Principe di Palestrina | Generale di S. Chiesa.* || In Roma | Appresso Guglielmo Facciotti. 1630. | Con licenza de' Superiori. | Ad istanza d'Ottauio Ingrassiani. Nel *Montano*, come abbiamo già detto, si piange la morte di D. Carlo Barberino, e si celebrano le sue virtù.

¹ *La Roccella | Espugnata | di FRANCESCO | BRACCIOLINI | DELL'API: | Al Christianissimo Ré di Francia | Lodovico il Giusto. | Con gl'Argomenti à ciascun canto | Del Sig. Desiderio Montemagni. | Con privilegio.* || In Roma, Per il Mascardi, MDCXXX. | Con licenza de' Superiori.

² *Instruttione | alla vita civile | per li giovanetti nobili | Del Signor | FRANCESCO BRACCIOLINI | DELL'API. | All' Ill.mo Signor | Marchese | Luigi Strozzi.* || In Roma, Per Lodouico Grignani. 1637. | Con licenza de' Superiori. | Un Ms. di quest'operetta, mutilo in principio e in fine, è fra le Carte Fortini (ins. XII).

³ *La | Bulgheria | Convertita | Poema Heroico | di FRANCESCO BRACCIOLINI | DELL'API. | Con gli Argomenti à ciascun Libro | di Giuliano Bracciolini dell'Api. | All' Eminentiss. e Reuerendiss. Sig. | Cardinale | D. Antonio | Barberino | Nipote di N. S.* || (In fine) In Roma, | Appresso Vitale Mascardi. 1637. | Con licenza de' Superiori.

⁴ *Delle | Poesie Liriche | Toscane | di FRANCESCO BRACCIOLINI DELL'API | Parte Prima. | All' Illustriss.ma & Eccell.ma Signora | e Padrona Colendissima | La Signora | D. Anna Colonna | Barberina | Principessa di Pellestrina | e Prefetessa di Roma.* || In Roma | Appresso Ludovico Grignani. 1639. | Con licenza de' Superiori. Per questa stampa, che è molto rara, mi son valso di un esemplare che è nella Collezione Rossi-Cassigoli della Biblioteca Nazionale di Firenze.

nostro poeta, come egli confessa, trar quel miglior frutto che era possibile dalle fatiche della virilità:

Mentr'io spogliai della matura messe
A piena falce i campi miei fecondi,
Non mi calse adunar frutto ch'abbondi,
Spiche lasciando inordinate e spesse.
Ma or ch'io veggio dal mio verno oppresse
Imbiancar l'erbe e inaridir le frondi,
Degli studi più verdi e più giocondi
Ricerco l'orme in varie guise impresse.
Ciò ch'io scrissi e sprezzai curo e rileggo,
Poi che la vena dello stanco ingegno
Mancare al verso e correr più non veggo;
E di più germogliar diffida il legno
Che 'l cielo ha vinto, onde la state io seggo
Al foco, e 'l sorger mio chiede sostegno.¹

Il *Monserrato* pare sia una di queste vecchie composizioni: lo stampatore almeno avverte che, « custodito » dal poeta, egli lo pubblica « acciocché il mondo ammiri nell'eccellenza del componimento e nella pietà della Musa quelle bellezze che venivano dalla modestia e dalle gravi occupazioni del sig. Bracciolini nascoste ». Il dramma è ispirato, come già notò il Menghini,² dal poema omonimo del Virués, di cui fu fatta un'edizione anche in Italia, nel 1602; e l'argomento ritiene di quel fantastico e miracoloso di cui son pieni e l'epica e il teatro spagnuoli. Avendo la figlia del Conte di Barcellona e un santo romito del Monserrato, Giovanni Guarino, che l'aveva liberata dai demoni, ceduto ai trasporti della loro giovin natura, sono cangiati in orsi. Errando quindi pei boschi, l'orsa è presa in caccia dal Conte e condotta nel suo stesso palazzo,

¹ *Poesie liriche toscane*, p. 144.

² *La Psiche* ecc. cit., p. xxiv.

dove dopo alcuni mesi dà alla luce una creatura umana. Nello stesso giorno del parto è preso dai cacciatori del Conte anche l'orso, Giovanni Guarino, che nel frattempo era stato a Roma e, ripreso temporaneamente il suo primo aspetto, aveva potuto ottenere dal Pontefice l'assoluzione del suo fallo. L'ispirazione divina, mediante un sogno mandato alla Contessa madre; S. Iacopo, in veste di pellegrino, diretto al santuario del Monserrato; il neonato, che miracolosamente parla, svelano il vero delle cose; e i due peccatori riprendono forma umana. Perdonati dal Conte, Giovanni Guarino torna romito al Monserrato; la donna erigerà un monastero e vi si chiuderà.

L'interesse del dramma, ch'è assai mediocre, riposa tutto sul miracoloso: sviluppo d'affetti umani non c'è, ché lo spirito religioso compenetra tutto e non lascia luogo ad altro sentimento. Della trasformazione dei protagonisti in belve l'autore cerca dare una ragione psicologica per bocca di S. Iacopo:

L'uso in natura si converte, e l'uomo
Che per uso s'adira o insuperbisce,
Di superbo leon natura prende,
E diventa leone; e tal si cangia
Per avarizia in lupo,
Per gola in verro, e per lascivia orrenda
E infuriata in orso; e ciascun vizio
Nel suo proprio animal converte l'uomo.
E così si trasforma
Per sua ferocità l'audace in toro,
Il timido in agnello; e non vestissi,
Come favoleggiò Permessò o Pindo,
La figlia di Minos candida pelle
Di lasciva giovenca,
Ma giovenca verace ella divenne.
E tal divien chi se medesimo lascia
Alle tiranne passioni in preda.

E maggior meraviglia è che ciascuno,
Cui la colpa trasforma, anzi l'imbelva,
Non si dimostri tale, e non appaia
Quale il vizio il trasforma,
E dall'umano aspetto
Fera bestialità non trasparisca.

Ciò avviene, perché al cielo

cale

D'imprimer nota di vergogna, e spera
Che il corretto fallir, come già mai
Stato non sia, non paia.
Ma questa sua pietà sovente offende,
Che 'l suo proprio fallir non riconosce
Chi non vede apparirlo, e non l'emenda.
Ond'è più rara e singolar mercede
L'aperta metamorfosi, che mostra
Nel volto ancor ciò che nel cor s'asconde.

(at. IV, sc. 2.^a).

Ma la trasformazione di Giovanni Guarino e della giovane contessa, se avviene con vantaggio dell'anima loro, non giova certo al dramma, poiché così i due protagonisti rimangono fin quasi all'ultimo muti, e finalmente parlano soltanto per accusare il loro fallo e chieder perdono: e la favola antecedente si svolge tutta, lasciando i discorsi estranei all'argomento e i ragionamenti di morale cristiana, colla vecchia scena della contessa madre che sorge avanti l'alba dal letto e confida i suoi dolori e i suoi sogni alla nutrice, coi racconti della presura dell'orso e del parto dell'orsa, e colle rivelazioni di S. Iacopo e del bambino appena nato: troppo poco!

Fin qui si può dire che il Bracciolini nei suoi drammi è andato sempre peggiorando. E anche l'*Ero* e *Leandro*, sebbene un po' più complesso del *Monserato*, per forza drammatica non val molto di più. Esso

ripiglia il concetto fondamentale della *Tisbe*: Amore vuole smentire che egli conduca a morte i suoi devoti, come finsero Ovidio, Virgilio e Museo; giacché Tisbe cadde e languì trafitta, ma non morì; Didone non conobbe mai Enea, non che per lui si uccidesse; per Ero e Leandro ecco che cosa immagina l'autore. Venere, che ha tempio in Sesto, e Amore, adorato in Abido, volendo pacificare fra loro le due città, stabiliscono le nozze di Ero, sacerdotessa dell'una divinità, con Leandro, figlio d'un sacerdote dell'altra, e innalzano sul Bosforo un ponte per ricongiungere i due popoli avversari. Nettuno, sdegnato dell'onta che gli vien fatta, lo rompe; ma dei rottami si forma in mezzo alle acque un'isola, nella quale Amore e Venere fondano un tempio comune; e quivi un delfino porta Leandro, stanco del nuoto e presso a sommergere, e un altro delfino vi porta Ero quando, credendo alla morte del suo caro, si getta disperata in mare. Congiunti in matrimonio, i due giovani sono fatti sacerdoti del nuovo tempio.

Non è questa la sola alterazione introdotta nella favola di Museo¹ per rendere più drammatico il sog-

¹ Una traduzione del poemetto di Museo si ha nel più volte citato codice Rossi-Cassigoli, che contiene la *Tisbe* e altre poesie del Bracciolini. Nell'indice del volume, fatto da un nipote, omonimo, del poeta, anche quella traduzione è a lui attribuita; ma in fine di essa, che è di mano diversa, a c. 124, si hanno le iniziali *V. G.* Possono esse indicare Vincenzo Gatteschi, amico del nostro autore (cfr. p. 139), e il nipote di quest'ultimo non vi badò o non le capì, quando assegnò la traduzione allo zio. Che essa sia d'un pistoiese si ha dai versi seguenti:

Quindi s'avverrà mai che su l'Ombrone
Della nobil Pistola i carmi nostri
La gioventù con suo diletto ammiri....

Rime di Vincenzo Gatteschi si trovano nel Forteg. B 90 e in un codice, autografo, della Collezione Rossi-Cassigoli; ma non c'è quella traduzione.

getto, il quale nella sua semplicità non avrebbe potuto servire a molte scene. Un pescatore d'Abido, Alceo, innamorato d'Ero, si fa, mentendo vesti, sua ancella; e avuta da essa la confidenza de'suoi amori con Leandro, li scopre al padre della donzella, Alfesibeo. Questi, perché la cosa rimanga celata, avendo in animo di dar Ero in moglie al pescatore Melicreto, fa che sia messo di nascosto un anello della dea nelle vesti di Alceo, per perderlo; ma al mōmento d'esser preso, il giovane salta in mare, dove si crede perisca. È salvato invece da Melicreto; e riportato a Sesto, sul punto d'esser condotto al supplizio, vien riconosciuto a certo contrassegno da Alfesibeo per uno dei due suoi figli perduti infanti. Ero intanto, la quale è tenuta in rigida custodia, rifiuta le nozze di Melicreto, svelando da sé stessa i suoi amori con Leandro; e al venire dell'amante, l'avverte di fuggire. Inseguito, torna l'avviso che sia stato ingoiato da un pesce, onde Ero si getta in mare. Da ultimo, alle nozze dei due amanti proclamate da Venere nella nuova isola, Melicreto reclama per sé la donzella; ma sorride la dea, e lo manda ad annunziare il fatto al padre e al fratello d'Ero, dicendogli che troverà altro affetto congiungendo il suo braccio destro col sinistro altrui: al che Alfesibeo riconosce l'altro figlio perduto.

Con queste aggiunte è riuscito l'autore ad apprestar materia ai fatali cinque atti, ma che abbia saputo accrescer vita al dramma non direi. Melicreto è freddo e sciocco: vuole in moglie Ero, ma ne tratta sempre col padre, or dissertando con lui di virtù e di ricchezza, or lasciandosi persuadere, quando Ero ha svelato in sua presenza d'essere ormai di Leandro, ch'ella abbia finto questa sua vergogna per vincere la riluttanza del padre a darle il giovine d'Abido: il suo riconoscimento in fine

per figlio d'Alfesibeo sembra unicamente trovato per dare un compenso alla sua bonarietà. La passione d'Alceo, che mentisce sesso e si fa ancella per vivere insieme coll'amata, poteva facilmente dar luogo a scene graziose e vivaci: invece il contrasto in lui tra la voglia e la tema di svelare il suo stato e il suo amore è appena accennato; la confidenza d'Ero lo fa prima villano e spia, e poi, tardi pentito, quasi vittima del silenzio in cui si chiude; il suo riconoscimento quando per artificio del padre è già condannato a morte, non dà occasione ad alcun atto di disperazione, o senso di pietà, perché il padre può farlo subito sciogliere. Alla parte poi sostanziale del dramma è tolto quasi ogni interesse dall'avvertimento fatto nel prologo che i due amanti non hanno la triste fine che dà loro Museo; e il soverchio artificio poetico non ci consente neppur nelle scene più passionate un senso momentaneo di compassione pei loro casi. Nell'avvertenza dello stampatore a questo stesso dramma il poeta si fa dar lode di saper accoppiare « il puro degli antichi col vivace de' moderni », in quella al *Monserato* di saper congiungere « la purità dello stile col frizzante de' concetti »: è un concetto che dovè porre in bocca dello stampatore il Bracciolini medesimo, e che ci rappresenta quindi il suo ideale artistico. Ma si veda che bell'effetto consegue nell'ultimo addio d'Ero e Leandro!

Er. Questo dunque è l'amor che tu mi porti?

Lean. Come amar più che non curar la vita?

Er. Curar la vita mia che teco vive.

Lean. Ma lontana da te non è più vita.

Er. Ma s'io la vo' lontana, è quel ch'io voglio.

Lean. Ma s'io lungi da te viver non posso?

Er. Viver presso non vuol chi vuol morire.

Lean. Lontano esser non può chi vive insieme.

Er. Sol partendo da me viver puoi meco.

Lean. Sol restando appo te vivere è il mio.

Er. Oimè sei morto, o mio Leandro, fuggi:
Ecco le genti di mio padre armate.

Lean. Ero a Dio, core a Dio, mia vita a Dio!

L'*Ero e Leandro* fu dettato dal Bracciolini per le nozze di Taddeo Barberini con donna Anna Colonna; e infatti negli intermezzi, dove si vede Anfione muover col canto i sassi a fabbricare, sull'arco d'Iride, il ponte tra Sesto ed Abido, e poi, sorta dai suoi rottami l'isola, a costruirvi il tempio di Venere e Cupido, sono soggetto di quel canto le lodi dei Barberini¹ e della Colonna. Ma se componesse il dramma proprio nel 1627, quando avvennero quelle nozze, o vi pensasse solo posteriormente, perché non mancasse la sua voce tra quella de' tanti che applaudirono a quell'avvenimento, non sappiamo.

XIV

Più anni l'assedio della Roccella tenne a sé rivolta l'attenzione dell'Europa; e ragguagli delle sue

¹ Uno speciale elogio al Pontefice si ha nel prologo. Amore conforta così la Lingua greca, che trova tra le ombre con Museo, dolente di non esser curata:

Taci,

Taci, non ti lagnar, Favella argiva,
Ché tu non fusti mai sì degna, quanto
Oggi il mondo t'onora. Ombre ti furo
Le poetiche scuole, e fur palustri
Rane i già tuoi Demosteni et Eschini.
Un grande è sorto; al cui sovrano piede
Curvan le fronti imperadori e regi,
Che dal trono maggior che 'l mondo ammira
La testa inchina a sollevarti, e quindi
Vie più bella che mai sorgi e rinasci.

È un elogio degno della ambizione letteraria d'Urbano VIII.

vicende e disegni del luogo e delle fortificazioni, oltre che alle corti per opera dei nunzi, erano comunicati all'universale col mezzo della stampa.¹ Grande entusiasmo destò in Roma la presa di quella piazza, sì per la vittoria ottenuta dal Cattolicismo contro la Riforma, e per rimanere lo stato d'Avignone, sottoposto alla Santa Sede, assicurato dai continui danni che riceveva dagli eretici, sì per la singolare predilezione che Urbano VIII aveva per Luigi XIII re di Francia, da lui tenuto al battesimo, e dal quale molto attendeva in Italia per controbilanciare la potenza degli Spagnuoli. Il Bracciolini che aveva avuto l'onore d'assistere alla cerimonia del battesimo, come segretario del Barberino, e che coglieva volentieri ogni buona occasione di far cosa grata al pontefice, stese rapidamente un poema sulla Roccella in venti canti, e ne dette subito in luce i primi quindici. Non lo sgomentò che il fatto fosse così recente e noto, da impedirgli l'invenzione. Già egli aveva abbandonato l'opinione, sostenuta nelle lettere sull'arte poetica, che dove non è favola non possa esser poesia, e che quindi la verità non possa esser poetata. In principio del c. x dell'*Elezione*, secondo la stesura del cod. Barb. XLV, 72, si legge:

¹ Ecco, ad es., quel che si conserva nel codice della Nazionale di Firenze II, II, 210: *Nuovo ragguaglio della guerra presente tra Francia et Inghilterra sino a questo dì 14 di Luglio 1628*. Stampata in Parigi in lingua francese addì 14 di Luglio 1628. E tradotta nella Lingua Italiana nella Città di Lione da persona senza alcuno interesse o passione alcuna. — *Vero disegno del novo asedio e fortificationi della città di Roccella*. In Venezia, Per Giovanni Temini, 1628. — *Relazione di quanto è seguito nella Resa della Roccella, tanto avanti che dopo che il Re v' habbia fatta la sua entrata il giorno di tutti i Santi...* In Roma, Et in Firenze per Zanobi Pignoni. Con Licenza de' Superiori, 1628.

La beltà del mio vero
Vince ogni finto, e non è pompa o fregio
Ch'aggiunga al sommo sol chiarezza o pregio.

In una lettera poi, indirizzata (come si ricava dal contesto) a Giulio Rospigliosi, si esprime più risolutamente: «Io ho sempre deferito molto al S.^r Tasso, ma in questa parte dove egli propone di volere oscurare il vero con menzogne e con favole, non so quanto egli faccia bene, e quanta fede s'acquisti a dire, che per piacere altrui spargerà la verità di menzogne, e che rappresenterà l'istoria sua inzupata nel favoloso liquore di Parnaso, cioè nelle finzioni poetiche». ¹ All'atto pratico però non poté far a meno di esse.

Il fatto dell'assedio per sé stesso era troppo semplice: limitata l'azione agli ultimi mesi di esso, non restava che la chiusura del porto con la diga gigantesca, la venuta degl'Inglesi in soccorso degli asse-diati, i tentativi proditorî per uccidere il re, la sconfitta dell'armata britannica, e la resa della città: materia poco adatta davvero a esser trasformata in poesia. Credé di riuscire a trasformarla il Bracciolini, usando, anzi abusando, del mirabile, e introducendo amori ed episodî vari. Il campo del re, avendo bisogno di legname e sassi per la diga, va al colle vicino; ma questo è guardato da un drago spaventoso. Ucciso il drago, un demonio ch'abita quel bosco, Endrico, manda per vendetta la febbre a Luigi, e suscita una tempesta mentre le navi regie assaltano la Roccella. Dio, udite le preghiere dell'angelo custode de' Francesi e dell'angelo custode degli Ugonotti, manda la Rivelazione a Luigi per far sospendere gli assalti, e l'arcangelo Michele a cacciare e legare nell'inferno Endrico. Endrico

¹ È nell'ins. XVI delle carte Fortini: com. *Quante volte Dio.*

nell' inferno suscita tra le altre furie Megera, la quale manda l' Eresia ad accendere Buckingham in favore degli Ugonotti. Tutto ciò nei soli tre primi canti. Nel quarto poi avremo la Rivelazione, la quale compie la sua missione, e l' Eresia che, comparendo in sogno a Rosana sotto forma di sua madre madama di Roano, fa che ecciti Buckingham a rompere gli indugi; e via via per gli altri canti S. Dionigi che guasta con una tempesta l' armata inglese (VIII), l' inferno che dà al Buckingham, rimasto morto, dopo quella tempesta, un ridicolo gastigo per il suo amore a Rosana e per il suo indugio a portar soccorso alla Roccella,¹ Lutero e Calvinò che escono dalle tenebre a riordinare la flotta (X e XI), Teodoro Beza che, trasformato in tafano, fa nascer fiera lotta tra pastori e Inglesi (XI), la Vittoria che da parte di Dio porta una spada al re Luigi (XII), la Storia divina che predice a questo le sue imprese (XII e XIII), S. Francesco che scende a predire al cappuccino Condreo il suo martirio (XIII), Dio che mantien calmo l' Oceano sin che non è compiuta la diga (XV), e Santa Maddalena che scende a Rosana nell' isola de' Satiri, e le dà una face, con cui nascosta può giungere a liberare il suo amante Samone, ivi schiavo di libidinosa codardia per aver mangiato un grappolo d' uva lasciva (XV). Più fantastica ancora è l' Isola del Contrasto, un' isola che dopo un combattimento in essa avvenuto di due cavalieri, campione l' uno del vero, l' altro della menzogna, fu per virtù del mago Tianeo

¹ Un diavolo, sotto forma di madama di Roano, lo prende in gropa e un altro, sotto forma della figlia Rosana, lo percuote con dura sferza

su quelle parti ignude
che sono a riposar doppio guanciaie!
(IX, 79).

incantata per modo, che di notte risplende, di giorno s'intenebra e fa apparire a chi vi capita, in chiunque incontri, il suo più aborrito nemico. Quivi combattono di giorno Rosanà e Buckingham, credendo ciascuno d'aver avanti a sé Richelieu, e solo al far della notte il secondo s'accorge d'aver colpito a morte la sua amata: Alfredi, ucciso Buckingham e sanata Rosana colla panacea, legge poi per virtù dell'incanto nel cuore di essa il suo amore per Samone (c. VIII). Or tutto questo mirabile giova sì a togliere l'aridità del soggetto, ma riduce insieme a troppa piccola parte l'azione umana: non s'hanno caratteri belli e ben ritratti o scolpiti, e quindi il nostro interesse per essi è scarso. Anche gli episodî poco aggiungono di vita: l'impresa dell'Isola de' Rei non reca varietà nel soggetto, di sua natura guerresco (c. VI-VIII); gli amori di Rosana e per Rosana sono cose scolorite; il caso del Conte di Pontenuovo, che con suo danno mette a prova la fedeltà della moglie, facendola corteggiare dall'amico Perinto (c. X), è una breve e pallida imitazione del Cervantes.¹ Neppure il dolore della regina Anna per la malattia di Luigi suscita un'onda di poesia vera e sentita in questo mare morto della *Roccella*: manca fin il senso della convenienza quando fa lamentare l'afflitta donna che Luigi trascuri la sua bellezza, e le fa ricordare

¹ *Don Chisciotte*, XXXIII sgg. (la novella del curioso indiscreto). Nelle carte Fortini (ins. XVII) esiste quest'episodio tratto dal nostro autore in italiano. Anche altre scene come il bosco guardato dal serpente (c. I), l'uccisione di Rosana, sconosciuta, per le mani di Buckingham che l'amava (c. VIII), e l'impresa di Torrasso e Clearco, che si fermano a fare strage nel campo inglese (c. VI), sono motivi vecchi nella poesia epica e romanzesca: nel c. VI specialmente l'imitazione dell'Ariosto è palese.

che Marte non dimentica fra l'armi Venere e aggiungere che, s'ella non è Venere, è pur bella, e che per piacere al marito, lasciando l'altero portamento spagnuolo, s'è fatta « ai vezzi suoi dama francese » (I, 50-58). Una certa grazia e vivacità spira piuttosto dal canto, che fa Amicleo alla mensa di Buckingham, del rapimento d'Europa. Aveva il Bracciolini mentre era a Sinigaglia col cardinale di Sant'Onofrio cominciato un poemetto sopra quest'argomento; ma lo portò poco innanzi,¹ e, abbandonandone in seguito il pensiero, se ne giovò per un episodio della *Roccella*.

Quanto alla forma, si trovano anche in questo poema misti i pregi ai difetti: facilità di vena, novità di similitudini e immagini, tratte in gran parte dalla vita reale e specialmente campagnuola, armonia variata nelle ottave; ma insieme le solite stranezze e concettosità, e lo stesso avviluppamento d'immagini che abbiamo altrove notato.²

¹ Il ms., tutto lacero, si conserva nel cod. Vitt. Eman. 43: non va più avanti del presentarsi di Giove, trasformato in toro, alla donzella. Il tempo della composizione si deduce dal ricordo fatto dal poeta del suo « stanco inaridito lauro », e dai versi:

Forse avverrà che tra' poeti anch'io
Passi dal lito d'Adria [al] Mar Tireno,
Se per benignità del Giove mio
M'aprìrà solo un cenno il ciel sereno.

² Merita tuttavia d'esser riferita quest'ottava, in cui è descritto un assalto alla Roccella mentre il mare è in burrasca:

Cozza il fumo con l'ombra, una tempesta
Urta nell'altra, e senza luce alcuna,
Se non di fiamma, infra quell'ombra e questa
Si raggiran due notti in grembo ad una;
Alle nuvole il mar la pioggia presta,
Anzi più sorge a inumidir la luna,
Onde potea con l'orrida procella
Purgar sue macchie e biancheggiar più bella.
(II, 20).

Rimanevano da pubblicare, ma non videro mai la luce, gli ultimi cinque canti del poema. Che il Bracciolini li scrivesse risulterebbe, oltre che dalla prefazione alla parte pubblicata, dalla testimonianza del Dondori che è tale: « lasciò anche manoscritto quel che manca alla Roccella ». ¹ Ma il maestro di casa Susini, che le opere lasciate inedite dal Bracciolini ricercò « con somma diligenza e fatica », e mise, il meglio che poté, « al pulito e per ordine », ricorda fra le opere stampate la *Roccella* come poema « non perfetto », e tace affatto di un suo compimento, dove dà ragguagli delle opere manoscritte. ² Ad ogni modo oggi di esso non rimane traccia, e soltanto n'abbiamo nella detta prefazione il sommario in prosa: Rosana, arrivata con Samone all'esercito francese, si dispone a farsi cattolica, e chiede l'amato suo paggio per marito. Avutone il consenso per quando la Roccella sarà presa, riconosce nel campo alcuni inglesi introdottisi sotto finte spoglie per uccidere il Re, sicché sono arrestati e fatti morire; e alla madre, che le invia un pugnale per la stessa uccisione, rimanda il volume col quale essa si catechizza nella fede cattolica, dicendo esser questa la

E anche la st. 56 del c. v, dove son rappresentati due guerrieri, che

ne' superbi volti
Aprono altrui l'irreparabil tombe,
Nel ciglio impresse e ne' capelli incolti.

Nella st. 29 del c. xiv si dice d'un legnetto:

Lecca il sale dell'onde e non lo beve.

¹ *Della pietà di Pistoia*, p. 343.

² *Varie memorie* cit. secondo la copia che è nelle carte Fortini. Veramente nel ragguaglio delle opere manoscritte si vede che il Susini segue il Dondori; ma, come a proposito della *Libera-
razione di Pistoia* aggiunge « non ne ho ritrovato né pure un fo-
glio », così per la *Roccella* non ripete l'affermazione del Dondori.

sola arme con cui può esser liberata la patria. Intanto mentre Calvino sotto le sembianze di re Enrico compare al re Luigi per dissuaderlo dal continuare l'assedio, Lutero va ad inanimire il generale inglese, che attacca i Francesi. Costretto a ritirarsi per l'aiuto che scendono a dare San Lodovico e Carlo re di Francia e Goffredo e infinito numero di spiriti beati, manda al re Luigi due ambasciatori, che trattino un accordo per i Roccellesi. Ma l'ambasceria torna invano, e lo Spirito Santo ispira i Roccellesi ad arrendersi; la qual cosa segue in breve con soddisfazione di tutti, e principalmente di Samone e Rosana, alle cui nozze assiste il Re con tutta la corte.

XV

Con la *Bulgheria convertita* si ritorna a trattare una materia più romanzesca, e che dà quindi luogo a più vaghe invenzioni e a più larga rappresentazione d'affetti: si direbbe, e forse è, composta assai tempo innanzi alla sua pubblicazione,¹ prima che venisse al

¹ Nel codice Barberiniano XLIV 93, si hanno tre canti d'una prima stesura, che varia assai dallo stampato. Comincia:

Canto l'eroe che di pietate acceso
Ne' Bulgheri fermò verace fede
E contro il figlio a danneggiarla inteso
Torse dal chiostro alla battaglia il piede...

L'azione vien portata sino al punto che Trebelo si fa cristiano. Del primo canto c'è una seconda copia, simile alla stampa nello svolgimento, ma con molte differenze di forma, specialmente in principio. In questo Ms. il poema s'intitola *Trebelo*, e così fu annunziato dall'Allacci: il Mazzucchelli poi non riconobbe nella *Bulgheria* l'annunziato *Trebelo*, e lo registrò tra le opere lasciate inedite dal Bracciolini. L'errore è stato poi ripetuto da altri.

nostro poeta lo scrupolo di mescolare nei suoi poemi il vero col falso. Qui il fondo è vero, ma sono bastate per esso queste parole del P. Girolamo Piatti nel trattato *De bono status religiosi* (l. II, cap. 26): « Quid autem dicemus de Trebelio Bulgarorum rege, qui anno 862, opera Nicolai primi pontificis, christianam amplexus est fidem tanto ardore, ut statim Photium haereticum exegerit; deinde, filio regnum tradens, Dei famulatu se obstrinxerit? Verum cum paulo post filium ad pristinam impietatem revertisse cognovisset, vehementer indoluit, tantumque in eo potuit zelus, ut monasterium egressus, regno recepto, iuvenem in potestatem redactum, luminibus orbarit, insuper etiam perpetuo carcere mulctarit. Denique regnum Alberto, minori filio, cum salutaribus monitis consignans, ad suam se recepit cellam ». Questo così semplice ordito l'autore riempie con fila di vari e vaghi colori: l'amore celato di Orontea, giovane guerriera, che fatta prigioniera da Alberto, secondogenito di Trebello, e divenuta poi suo paggio, rimane presa del suo signore a tal punto, che vuol seguirlo nel chiostro fondato dal re convertito, e dopo aver momentaneamente ceduto in quel santo luogo allo stimolo dei sensi e aver fatto espiazione del fallo, può divenir sposa del suo caro e regnar con lui sui Bulgheri; - i casi dolorosi di Oldrado ed Elcina, nuovo Edipo e nuova Giocasta, con questo di più che Elcina, dopo la prima disperazione, arsa da fuoco infernale, lascia le selve, ove era andata a nascondere il suo fallo, torna a tentare il figlio, e respinta, si vale dell'amore che intanto ha suscitato in Flavio primogenito di Trebello, per far vendetta di lui, sin che difatti lo colpisce a morte in guerra con un dardo avvelenato; - la passione di Flavio per Elcina, che lo fa geloso d'Oldrado e ribelle al padre, e lo accieca in tal modo, che as-

salirebbe in campo il padre stesso, se il cavallo, più umano di lui, non lo trasportasse a forza altrove. S'aggiunge l'azione del cielo e dell'inferno. Dragomanno demonio, per ordine di Plutone, spinge il negromante Brunasso a produr tempeste e incantar selve a danno del legato pontificio che va a convertir Trebelo: l'intervento prima dell'angelo custode del legato e poi della Vergine e l'ostensione della Croce rendono vana l'opera dell'incantatore, sicché i Bulgheri, liberi da ogni superstizione, si convertono alla fede cristiana, e S. Basilio scende, sul carro del Sole,¹ a disegnare il tempio e il monastero che deve sorgere fra i nuovi credenti a gloria di Dio. Dragomanno esce poi dall'inferno a danno dei Bulgheri con due verghe, l'una di lussuria, l'altra di sdegno; ferisce con quella della lussuria il fianco d'Elcina mentre dorme, e le rinnova con questo e con altri mezzi il desiderio dell'incesto; manda Brunasso a eccitar gli Ungheri contro la Bulgheria; tenta Oronteia di lascivia; spinge Fozio contro Trebelo, e intanto, per differire la pugna fra Trebelo e il figlio ormai ribelle sin che non giungano a questo gli aiuti che gli prepara, lo fa ritirare e munire in Sofia; induce due monaci ad attentare alla vita di Trebelo; impedisce col far ungere le

¹ Su questo carro del Sole

...v' è la spugna nubilosa ond' esso
 L'Egeo solleva e lo ripiove espresso;
 Vi pende l'arco, onde sovente ei suole
 Colorar l'Iri, e pendevi il focile,
 Ond' egli accende l'inflammata mole,
 Che Dicembre consola, arde Sestile;
 V' è l'odorato mantice, onde il Sole
 Rileva i fiori e colorisce Aprile;
 E v' è l'aratro, onde agli eterel campi
 Suol fender l'ombre e seminar di lampi.

(VI, 26-7).

chiavi di Sofia con unto pestilenziale che s'aprano le porte a Trebelo, e fa muovere il Terremoto a scuotere il colle su cui accampa il suo esercito per seppellirlo sotto le rovine: dall'altra parte, S. Benedetto difende Oldrado dalla morte che gli prepara la gelosia di Flavio, e lo invia, portato dal suo angelo custode sotto forma di cigno, a muovere i Valacchi contro gli Ungheri; libera Orontea dalla tentazione di lascivia e, mentre ella fa penitenza in una grotta, dimora col l'aspetto di lui nel monastero; la fa poi armar contro Flavio, e in fine le porta una dispensa pontificia per mezzo della quale la congiunge in matrimonio con Alberto; - l'arcangelo S. Michele, per mandato di Dio, uccide i due monaci congiurati contro Trebelo; ordina a questo e ai suoi compagni di armarsi contro Flavio; con una parte di ruota del carro della luna salva l'esercito cristiano dal Terremoto, e fa inghiottire da una voragine Brunasso; punisce Dragomanno, e lo fa fuggire all'Inferno, sforzandolo a riportarvi le due verghe pestifere di lascivia e di sdegno; sveglia la Luna a favore dei cristiani, e manda la Velocità ad affrettar i soccorsi degli Albanesi e dei Polacchi; - l'angelo custode risana a Trebelo il piede sinistro che gli si era sconvolto; - lo spirito di Oldrado ottiene da Dio di poter tornare nel proprio corpo per confortare Eleina a ravvedersi, tanto che lo Spirito Santo scende sopra di lei e la converte alla fede; - la Vergine libera con una pioggia improvvisa le navi cristiane dall'incendio.

Come si vede, anche in questo poema il soprannaturale è soverchio, e non si manifesta sempre in forme convenienti,¹ anche per un curioso mescola-

¹ Al rumore che si fa nel fabbricare il nuovo tempio in Bulgheria.

mento di messi celesti con figurazioni poetiche, come quando San Michele va dove

la Luna ancora
Dormiva in grembo alla vermiglia aurora
Dentro un letto d'avorio, a cui le piume
Eran di latte e i suoi guancial d'argento,

e la prende per la man sinistra e la rampogna, ed ella si leva dal letto, si lava nel mare, ed ascende sull'orizzonte a splendere in favore dei cristiani (l. XIX, 79-83). Ma anche l'umano ha qui parte notevole. Orontea, che di nemica si fa amante d'Alberto, e gli vive vicino, servendolo, senza esser sospettata donna, in contrasto fra l'affetto e l'onore, è una figura leggiadramente delineata: l'eccitazione poi che produce in lei nella quiete della notte il desiderio d'Alberto, ispiratogli dal demonio, e, la lotta ch'ella sostiene, ma invano, per domarlo, e dopo aver creduto d'andare fuor del monastero ai suoi diletti, l'abbandonare ch'ella fa, le sue belle carni nude, ferocemente, allo strazio dei pruni, seguendo l'esempio del creduto suo amante (è invece S. Benedetto), forma un tratto di bella e vigorosa poesia. Men efficace è il contrasto che avviene nel petto d'Elcina tra l'orrore dell'in-

Alza Pluton l'affumicata vista
Verso il fuliginoso atro convesso...
Fiaccola fa portar pallida e trista
E sollevarla all'aspra conca appresso,
Per veder qual ruina il mondo apporta
Ai disperati regni della morte...
Chiama i demoni e fa da lor sopporre
Saldi puntelli ...

... ecco risuona
Rumor lontano, onde s'affanna Pluto,
E tremandogli in testa la corona,
Fremendo corre e dimandando aiuto ...

(VII, 64, 65, 71).

cesto e il risorgere dell'amore per il figlio: la novella di Perinto, imitata dalla seconda della III giornata del *Decameron*,¹ e narrata dal demonio, sotto l'immagine della suocera, all'infelice donna per persuaderla che non è vergogna ciò che si fa in segreto (l. VIII), è poco a proposito; e a indurla a cosa tanto innaturale non ci vuol meno che la verga della lussuria, la quale Dragomanno ha recato seco dall'inferno. Così audace scena è quella del confronto tra Elcina e il figlio, già fatto monaco, in cui ella tenta richiamarlo al suo amore, e, avendone un rifiuto, si sdegna e s'accende nel desiderio della vendetta; però l'inverosomiglianza sua, per quanto giustificata dalle due verghe infernali, vince, mi sembra, l'arte del poeta, sicché questa non ottiene gli effetti voluti. Invece l'uccisione di Oldrado per mano della stessa Elcina e il risorger quindi in lei dell'affetto di sposa e di madre, il raccapriccio che l'occupa all'improvviso sollevarsi del morto figlio per confortarla a ravvedersi, e il placido e puro dolore che sussegue nella donna convertita, ci attrae e ci commuove.

Il Belloni afferma, sebbene un po' dubitosamente, che la *Bulgheria* sia quello, tra' poemi del Bracciolini, che più s'avvicina per molti particolari al Tasso. Più della *Croce* non mi sembra. Certo vi sono anche qui colla *Gerusalemme* somiglianze notevoli. Il confronto, ad es., tra Elcina ed Oldrado (IX) è ricalcato sulla scena d'Armida che cerca impedire l'abbandono di Rinaldo (*Gerus.* XVI); e come questa tenta poi in bat-

¹ Cfr. per la leggenda popolare a cui questa novella si ricongiunge, S. PRATO, *La leggenda del tesoro di Rampsite* nella *Cronaca del R. Liceo Ginnasio Volta per l'anno scolastico 1881-82*, Como, 1882.

taglia di ferire Rinaldo (xx, 61-67), Eleina riesce a colpire Oldrado a morte (xvi, 93-96). Così il racconto che Oldrado fa della battaglia dei Valacchi contro gli Ungheri (xiv), ricorda molto da vicino il racconto della morte di Sveno nella *Gerusalemme* (viii); e il risanamento miracoloso di Trebello (xix, 52-61) quello di Goffredo (xi 68-75). Ma in complesso le reminiscenze della *Gerusalemme* sono nella *Bulgheria* in minor numero che nella *Croce*, e l'argomento stesso è molto più dissimile da quello del Tasso nell'un poema che nell'altro. Quel che si è detto per il Tasso si può ripetere per gli altri poeti classici imitati nella *Croce*: talché, rispetto a questa, si può dare alla *Bulgheria* lode di maggior originalità. La *Croce* però vince la *Bulgheria* per grandiosità d'aspetto e miglior ordine nella disposizione delle parti: nel resto si riscontrano presso a poco gli stessi pregi e difetti, sia d'invenzione,¹ sia di forma.

XVI

Il nostro autore non aveva ancora tentato poesia didascalica, e al vanto di saper « tessere a tutti i pettini »² e di potersi « cangiare in cento guise e in cento, quasi Proteo novello »,³ mancava questa prova. Pensò

¹ È curioso notare che nel libro II l'episodio di Ercole e Ila vien fatto cantare da Gabriele Chiabrera, e che al xx hanno parte nell'azione Giulio Mazzarino e Giulio Rospigliosi (st. 55): cfr. per simili anacronismi BELLONI, op. cit., p. 11 e 49.

² Cfr. addietro a p. 54.

3

Musa che sino ad or gli altrui vestigi
Mai non premesti, e non cantasti mai
Senza far prova d'imitar costume

mettere in versi una serie d'ammaestramenti a ben vivere per il giovinetto Luigi Strozzi, figlio di Giovan Battista marchese di Forano (era questi nipote, per parte della madre, di Giovan Battista Strozzi il cieco); ma, nonostante il vanto di non premer gli altrui vestigi, la sua *Istruzione alla vita civile* riuscì poco più che una parafrasi del famoso *Libro di Catone*, tanto in uso nelle scuole fin dal Medio Evo. Con ciò il libretto del Bracciolini viene ad avere ben poca importanza per la storia del costume; ché tranne qualche passo sull'educazione fisica, sulla necessità di un viaggio per l'Europa e sulla convenienza d'innalzar fabbriche superbe e grandi per sopravvivere nella memoria degli uomini (erano i giorni che i Barberini spogliavano Roma per costruire il loro palazzo), il resto non ha nessuna particolare attinenza col secolo XVII, e il Bracciolini prende dalla sua fonte e parafrasa anche quello che, istruendo un gentiluomo, è per lo meno superfluo, se non sconveniente:

S'ebro talor vaneggi, acerbo poi
Te ne dei castigar; dunque dal vino
Provido astienti: è peggior fallo
L'esser ebro che stolto... (p. 34).

Figurando azioni al ver simili,
E dimostrarti insegnatrice sola
Non fosti ancor senza velame ardita,
Non osando tentar con piede ignudo
L'arida arena, ove non è l'appoggio
Di quel talento natural che finge
Sembianza al vero e diletta imita,
Non disdegnar il generoso collo
Sommetter oggi ai recusati gioghi,
Che hai forse o per viltade o per paura
Del tuo scarso poter lasciati a dietro;
Che se cangiarti in cento guise e in cento.
Quasi Proteo novel, vanto ti dai
Manca quest'una a tante prove ancora.

Era pur da curare un miglior ordine nella disposizione degli ammaestramenti, e da evitare almeno la ripetizione d'alcuni: l'aver seguito anche in questo il modello non è senza valevole. Tuttavia come saggio di poesia didascalica, in forma piana e, direi quasi, popolare, l'*Istruzione* non è senza pregi: mentre ha la semplicità e la chiarezza di un discorso familiare, il prevaler delle immagini e l'elegante giacitura delle parole e l'armonia dei periodi aggiungono quella grazia che solo la poesia può dare.

Poco felicemente riuscì il Bracciolini nella lirica. Il volumetto che egli pubblicò nel 1639¹ raccoglie soltanto parte, forse un terzo, delle rime ch'egli compose in così lunga vita.² Non si scostò dalle forme tradi-

¹ Sul primo quinternetto di liriche che si ha nelle carte Fortini (ins. II), è scritto *prima rivista... anno 1632*.

² Dico un terzo, dopo aver confrontato questa stampa tanto coi Mss. delle Biblioteche Vittorio Emanuele e Barberiniana (cfr. MENGHINI, *Psiche* ecc. p. XXVIII sgg.), quanto colle carte Fortini, avendo presente che bene spesso diverso principio non vale diversa poesia, e scartando le rime che non presentano prove sicure d'essere del Bracciolini (ad es. i n. 184-94 e 205 secondo l'indice dato dal Menghini, *op. cit.*, p. XXIII e sg., sono di mano diversa, e alcuni hanno date posteriori alla morte del nostro poeta). Il Ms. sul quale fu condotta la stampa si conserva nella Marciana (cl. IX, it., n. 43), avendo in fine l'*imprimatur*. Altre poesie sono a stampa in raccolte e pubblicazioni varie: un sonetto (*Cinzio, la nostra età, che vecchia e grave*) a c. 7 del *Tempio all'ill. et rev. signor Cinthio Aldobrandini*, Bologna 1600; un sonetto di risposta a c. 222 delle *Rime del Marini*, Venezia 1602 (cfr. p. 22); una canzone in lode di S. Stefano nella *Raccolta delle poesie toscane e latine di nobilissimi ingegni in lode di S. Stefano*, Pisa 1619; alcune ottave sopra la beata Rita da Cascia nel *Breve racconto della vita e miracoli della B. Rita da Cascia*, Roma 1628; un sonetto (*Quando alato destriero il salso aprio*) nel *Ritratto di Caterina de' Medici* ecc. di FULGENZIO GEMMA, Siena 1630; un

zionali della nostra lirica, usando per lo più il sonetto, di cui celebrò anche la difficoltà e il pregio:¹ poche canzonette e un'ode a strofe di quattro versi endeca-

sonetto di risposta a un sonetto di Antonio Bruni « in occasione che l'uno e l'altro si ritrovavano nello stato d'Urbino al servizio di diversi principi », a c. 553 delle *Tre Grazie* di detto Bruni, Roma 1630 (cfr. p. 102); alcune stanze a c. 44 del *Monumentum Romanum Nicolao Claudio Fabricio Perescio*, Roma 1638; un sonetto (*Temendo Amor, ch'avea bendato il ciglio*) a c. 132 degli *Applausi poetici alle glorie della signora Baroni*, Bracciano 1639; un altro sonetto (*Angel sovrano il cui sublime ingegno*) in principio dell'opera di Francesco Angeloni *Historia augusta da Giulio Cesare insino a Costantino il Magno*, Roma 1641. Una « Canzone con la quale s'invita il sig. cav. Bernino a veder l'opere di Michelagnol Buonarroti » fu pubblicata da M. MENGhini di sul codice Vitt. Eman. 42 nell' *Istruzione*, Roma 1890, a. III, n. 8. Il Mazzuchelli e altri autori registrano fra le opere del Bracciolini *La partenza di Enea da Didone*. Credo sia un lamento per musica che comincia

Quando mirò l'innamorata Dido
L'ospite suo crudele
A tanto amore infido
Empiere il mar delle fugaci vele,

che si trova nel codice Vitt. Em. 43 in un foglio, di mano del nostro autore, cucito insieme con le rime del nipote, quivi intitolate *Solite pazzie della gioventù di Giuliano Bracciolini*.

¹ *Poesie liriche toscane*, p. 189. Meritano di esser ricordate due lettere amorose in ottava rima: l'una, di Gismonda a Guiscardo (*Se tu vedrai che questa man tremante*), si conserva nel codice più volte citato della collezione Rossi-Cassigoli (c. 72^a), e in altro Ms. della medesima collezione, contenente le *Rime* di Vincenzo Gatteschi, dov'è pur la risposta di Guiscardo a Gismonda fatta dal Gatteschi stesso; l'altra che comincia *Fedele mio che a lacrimar m'insegni*, si ha nel solito codice Rossi-Cassigoli e nel Vitt. Eman. 43, nel quale è detta « a imitazione della lettera del S.^r Ottavio Rinuccini che comincia *Se dal grave dolor* ». Lo stesso codice Rossi-Cassigoli contiene « Ottave del S.^r Francesco Bracciolini intitolate *La bella Marina* fatte a requisizione del Sig.^r Cav. Iacopo Peri pei servizii del Sig.^r Girolamo Minutoli genti-

sillabi¹ furono le sole concessioni fatte ai nuovi gusti, volendo schivare che *da Venosa o da Tebe* fosse a lui *il crin velato... d'ambiziose foglie*.² Quanto agli argomenti, prevalgono i morali: che la virtù si perfeziona col travaglio, che il bene e il male in terra durano poco, che non è stabilità in cosa mortale, che la virtù s'appaga di sé medesima, che nessuno s'appaga del suo stato, che la natura ci provvede abbastanza; e si frappongono avvertimenti di frenare la lingua, di non impigrir nell'ozio, di moderar gli affetti, di badar dove si spera, e così via. Le campane del mattino ammoniscono che al sonno è vicina la morte; il rio, che la nostra voglia non si deve fermare sin che non si contenta a pieno in Dio; la rosa, che non è da fidare nella durata di cosa mondana. Il riconoscimento d'esser vecchio desta il pensiero della morte; e morte e necessità di ravvedersi sono note che escono spesso dalla lira del poeta:

A morire, a morir! sovra gli avelli,
 Che nascondono in lor chi prima visse,
 Deh fermiam col pensier le luci fisse,
 Ché noi tosto saremo quai furon quelli.
 Furono quai semo, e quei ch'a Dio rubelli
 Varcano al corso lor l'ore prefisse,
 Mai non posson più far che quanto scrisse
 La vita errante alcun pentir cancelli.

luomo lucchese » (c. 127^a); altre ottave che cominciano *Gentilissima Barbara da voi*, fatte per il sig. Matteo Odaldi si conservano nelle carte Fortini (inserto II, n. 298). In queste poesie descrittive e narrative, più che d'ispirazione lirica, il nostro autore fa buona prova.

¹ Com. *D'impennato sentier l'orme sepolte* (Carte Fortini, ins. II, n. 294).

² *Poesie liriche toscane*, p. 92.

A morir, a morir! questa è la meta:
 Alziamo il ciglio ove de' gir lo strale,
 Sin che l'ultimo sonno non cel vieta.
 Non ti muova altro oggetto egro mortale,
 Sgombra i desir terreni e in Dio gli acqueta,
 Ché la Morte ha la falce e 'l Tempo ha l'ale.¹

Non ci compensano di questa poco lieta armonia le rime d'amore, che sono del resto piuttosto rare: non gli saran parse troppo convenienti al suo grado, e certo ispirate non furon mai; l'avanzar poi dell'età, mostrandogli che amor terreno è doglia estrema, gli lasciava appena la consolazione di derider qualche bellezza finta o invecchiata.² Amava sempre scherzare di tanto in tanto, fin sulla « poetica pelle bracciolina », e preparandosi l'epitaffio.³ Ma per lo più la vecchiezza lo rende querulo e scontento, avendogli ormai il vaneggiar di sette lustri dimostrato che ogni speranza è fumo: ha tratto (egli dice) « strepitosa cicala i giorni

¹ Ibid., p. 178; e cfr. a p. 230, 234, 237, 248, 260, 278.

² Ibid., p. 142 e 176.

³ Io mi risolvo, ché la morte viene,
 Ordinar che si faccia il mio ritratto,
 E l'epitaffio quando sarà fatto
 Si scriva sotto, come si conviene.
 E non vo' che s'ascenda all'Ippocrene
 A dar nel singolare e nell'astratto,
 Ma, perché lo comprenda il savio e 'l matto,
 Vo' che s'intenda bene bene bene.
 Resti da banda la lingua latina,
 E si piglin parole del paese,
 Ché ne vanno diciotto alla dozzina.
 Poeta nacqui e nobil pistolese,
 Fui servitor di casa Barberina,
 Feci d'entrata cento scudi il mese.
 Ma, signor mio cortese,
 L'ultimo de' tre versi ha corto metro:
 Manca un canonicato di San Pietro.

estivi », e non ha più niente da aspettarsi.¹ Quello stesso scherzo sul canonico di San Pietro ch'è nel sonetto per il suo epitaffio, non uscì forse senz'intima amarezza, perché era sì provveduto oltre il necessario,² ma vedeva altri in assai miglior fortuna di lui; ad es. il Ceva, subentratogli in Francia nell'ufficio di segretario di Maffeo Barberini, era già cardinale. Credeva quindi potere scrivere al nipote Giuliano:

l'eredità di me più cara
Ti sia la sofferenza e la virtù:
La fortuna e l'ardir dagli altri impara,

e a donna Anna Colonna:

A te ricorro e consolar confido
Alla dolce ombra i miei pietosi affanni,
Ond'io porto squarciati il petto e i panni,
E soccorso al mio mal tacendo grido.³

Non sapeva del resto neppur lui che cosa si volesse. Si lamenta della fortuna, e loda Iddio d'averlo posto in mediocre stato; aspira alla libertà e alla vita campagnuola, e non sa staccarsi dalla corte; inveisce a più riprese contro l'avarizia e l'ambizione, e non ha mai quieto il desiderio.⁴ Crede anche in buona fede

¹ *Poesie liriche toscane*, p. 111, 112, 136. A mons. Rospigliosi scrive (p. 213):

Lasciami dunque a lagrimar pentito
Il mio sperar, che si sostenne a volo
Forse credulo troppo e troppo ardito.
Stanco m'assido e m'abbandono al suolo,
Poi che 'l corso mio stanco è già finito,
E sol restan per me l'esequie e 'l duolo.

² Cfr. a p. 97, n.

³ *Poesie liriche toscane*, p. 63 e 39.

⁴ *Ibid.*, p. 213, 259, 132, 157, 215, 276, 277, 254, 20, 22, 35, 137. Della sua avarizia abbiamo testimonianze sicure. Nicola Villani,

di poter rimproverare al secolo la mancanza di veridicità e l'adulazione;¹ ma poteva far rimproveri l'autore dell'*Elezione d'Urbano VIII*? Né nelle liriche, edite e inedite, mancano adulazioni ai Barberini, ai principi di Toscana,² al re di Francia.

Dalla considerazione dei fatti, nei quali questi avevano parte, sono ispirate alcune poesie politiche: esser

suo concittadino ed amico, che visse pure a lungo a Roma (nelle carte Fortini, ins. II, n. 89, c'è un sonetto inedito con cui il Bracciolini gli raccomanda di ravvivare dopo morte la fama de'suoi versi), scrive nella satira *Nos canimus surdis* (s. l. né a., p. 27):

Brachiolus dives quae possidet omnia debet
Sordibus ipse suls potius quam regibus ullis.

E l'Eritreo conferma che « quo rem familiarem ampliorem faceret, vitae necessitatibus multa denegabat, ac sordido vitam victu oblectabat », e riferisce la gran commozione ch'ebbe all'udire il fallimento de' banchieri Palagi, presso cui aveva depositato una forte somma. Per questa perdita Antonio Abati compose un sonetto (*Poesie postume* di A. A., Venezia, 1676, p. 20):

Fa la croce col braccio il Bracciolino,
Spirita e sbuffa e smanìa e si sconsuava,
Perché a banco fallito in un mattino
Perduta ha col Palagio un' aurea massa....

¹ *Poesie liriche toscane*, p. 34, 107. Nel sonetto inedito *Paoli, la nostra età* (Carte Fortini, ins. II, n. 88) dice di sé stesso:

Io che sempre svelai ciò che m' invoglie,
Né mai seppi mentir cenno né detto,
E 'l medesimo cor s' apre e discoglie
Nel volto mio, che non lo serra il petto,
Lodato andrò; ma in singolar sentiero
Chi m' accompagnerà del popol folto
A seguitar col propri danni il vero?
Nessun, o pur dal volgo errante e stolto
Partir te solo a seguitarmi io spero,
D' ogni sozzo adular libero e sciolto.

² *Ibid.*, 71, 113, 171, 245 e nelle Carte Fortini (ins. II) i sonetti *Ferdinando rinasce*, *Cresci nobil infante*, *Cresci o nato agli imperi* (n. 198-200), *Sul corridor magnanimo* (n. 238), *Tenere sì ma gloriose* (n. 274).

irragionevole la guerra tra Francia e Spagna, non doversi turbare la pace d'Italia col pretesto della sua libertà, esser essa valorosa al pari della Francia, come ha dimostrato la disfida di Barletta. E l'esorta quindi a sorgere dallo stato indegno in cui giace.¹ Ma non è neppur questo un sentimento vigoroso e duraturo, ch   altrove si rassegna, e considera le miserie d'Italia come un salutare avvertimento del cielo, e la invita a penitenza:

Italia, Italia, ecco del braccio eterno
 Un lieve colpo, il tuo letargo squoti;
 Non    questo consiglio opra da scherno,
 Manda, deh! manda al ciel sospiri e voti.
 Se attenderai colpo maggiore, io scerno
 Piombar sull'error tuo castighi ignoti:
 Fa de' cuori ostinati aspro governo
 Se avvien che nume irato il brando arruoti.
 Sono voci del ciel le trombe, e sono
 Rimproveri al fallir, che prendi a gioco,
 De' timpani il fragor, de' bronzi il suono.
 Penitenza o rovina han sol qui loco:
 Se Ninive si pente, ecco il perdono;
 Se Gomorra ostinata, eccola in fuoco.²

Con un sentimento cos   variabile e poco profondo, con una materia per lo pi   arida e di scarso interesse, soltanto una gran perfezione di forma poteva riuscire a dar pregio alle liriche del Bracciolini. Ed egli molto s'industri   attorno ad esse, correggendole a pi   riprese;

¹ Cod. Vitt. Eman. 41 (I, 45-58, 203; II, 6); Barb. XLIV, 29 (c. 44-51); carte Fortini ins. II, n. 168; *Poesie liriche*, p. 37 e 190. Va anche ricordato un capitolo (*Giace la forte Manto, o caso amaro!*), in cui    difesa la lentezza dei Francesi a soccorrere Mantova (cod. Vitt. Eman. 43; XI, 2).

² Cod. Vitt. Eman. 41 (II, 18). Cfr. anche a p. 75.

né si limitava a mutar semplici frasi o parole, ma cambiava, d'una in altra parola, fino i concetti fondamentali, tanto da portarle a significare tutt'altra cosa: ¹ segno che l'ispirazione era facile, ma poco meditata. Non riuscì con ciò a passare il limite del mediocre; ch  anzi nello stesso correggere non sempre la mutazione gli riusciva migliore: talvolta, per sostituire una frase, si riscontra peggiorato tutto il concetto.

¹ Del sonetto *Angel che dalle sponde d'oriente* (p. 182), per es., si hanno quattro lezioni. Si confrontino le prime due:

Angello apportator dall'oriente
 Vane speranze in sulle verdi piume,
 Che ti caggion tra via gelate e spente,
 Perdendo i vanni e della vita il lume,
 Tu che solevi ragionar sovente
 Conforme al nostro natural costume,
 Ch  non dicevi all'insensata gente
 Come l'opere altrui l'et  consume?
 E che la morte inaspettata arriva,
 Dalla cui forza alcun non   fra noi
 Che pure un giorno assicurato viva?
 Ma tu 'l serbavi a dimostrar da poi,
 Quando il colpo mortal ti soprarriva,
 Con lo stesso finir de' giorni tuoi.

—
 O peregrino angel che d'oriente
 Muovi compagno al portator del lume,
 Cangia il lieto colore in pi  dolente;
 Non fan per me queste tue verdi piume.
 Sono le mie speranze omai si spente,
 Che nessuna mai pi  sorgere presume;
 Secco   l'albero mio; fiato clemente
 Pi  non spira per lui che 'l giel consume.
 Per altri e non per me rallegra i giorni
 La primavera, e tu se le parole
 Spiegghi mai negli italici contorni,
 Di' pure: In guisa tal costui si duole,
 Che, parta pure ogni staglone o torni,
 Non fia cosa giammai che lo console.

XVII

Era giunto così il nostro autore all'età di 74 anni, e pensando che il suo fine poteva esser prossimo,¹ s'adoperava con assidua cura a dar fine ad altre opere incominciate, ed anche a trattar nuovi soggetti di suo e d'altrui gradimento.² L'addio dato alla sua cetra nel fine della *Bulgheria*³ era stato l'addio del marinaio: nell'ozio che la sua età gli concedeva, qual migliore occupazione della poesia? Ad ogni bell'argomento che gli si presentava, era come il guerriero in riposo che,

¹ Il 27 settembre 1640 faceva il suo testamento. « Non era infermo. Desiderava esser sepolto senza pompe funeree nella chiesa più vicina al luogo ove avrebbe finito i suoi giorni, a giudizio degli eredi. Al fratello Camillo lasciava una pensione annuale di scudi 20; a Cassandra, figlia del Cav. Guglielmo Bracciolini, scudi 6 per una sola volta. Destinava scudi 200 per fabbricare una cappelletta dedicata all'Angelo Custode nel territorio di Albano nella vigna comune tra lui e il Sig. Girolamo Angelo. Pensionava il suo servo Francesco Buffalini a scudi due mensili. Eredi universali i nipoti Cav. Giuliano e Sebastiano Bracciolini figli del Cav. Guglielmo, tutti due cavalieri di Santo Stefano. Esecutore testamentario per gli stabili in Roma Angelo Ercolani e per quelli in Pistoia il Bali Rospigliosi. » BERTELOTTI, *Il testamento dell'autore dello Scherno degli dei*, nel *Bibliofilo*, a. IV, n. 9-10.

² Non appartiene al Bracciolini la traduzione d'Anacreonte che è fra i suoi Mss. della Biblioteca Vitt. Eman. di Roma, (cod. 43: cfr. MENGHINI, *Psiche* ecc., p. XL): è quella del Marchetti.

³ Or, cetra mia, già sette lustri e sette
Da me percossa, omai dimessa pendi,
Ché la gelida man note imperfette
Tremando elice, e tu l'orecchie offendi:
Cantar meno io dovea, ché più perfette
Le rime son cui lunga prova emendi;
Ma sia che può, se non di scelti, almeno
Di propri fiori il verde prato è pieno.

al riudire lo squillo della tromba, sente risorgere gl'impeti generosi:

Licenziato guerrier ch'al petto, al volto
 Segni di belle piaghe impressi porta,
 S'audace tromba alla battaglia esorta,
 Dai concessi riposi esce disciolto,
 E franto l'ozio, che 'l tenea sepolto
 Quasi acceso carbon cenere morta,
 D'armi si cuopre, e in vista orrenda e torta
 D'ira fiammeggia e di vendetta il volto.
 Così pur io s'al natural talento
 Gradito oggetto appresentar mi veggio,
 Corre il desio, benché il poter sia lento;
 Sì che dal paragon ritrarmi io chieggiò,
 Ch'io non so s'io repugno o s'io consento:
 So ben che in dubio assalto erro e vaneggiò.¹

Cinque furono i poemi che lo tennero occupato in questi ultimi anni: *La Franceide* o *I Gigli d'oro*, *La Sacra Lettera scritta da Maria Vergine a' Messinesi*, *Alderano*, *Sant'Eulalia* e *La liberazione di Pistoia*.

La Franceide veramente doveva essere non uno, ma tre poemi: *La recuperazione d'Amiens*, *La presa della Roccella*, *L'impresa di Savoia*.² Non che così fosse concepita fin da principio: cominciò, credo, l'autore

¹ Carte Fortini, ins. II, n. 121.

² Così trovasi scritto sopra un quaderno dell'*Impresa di Savoia* che si trova fra le Carte Fortini (ins. III): « Impresa di Savoia fatta dal Re Luigi di Francia sotto il governo militare del Card. Riccogli distinta in libri 15, terzo giglio d'oro. Il primo è la recuperazione d'Amiens, il 2.º la presa della Roccella, il 3.º l'impresa di Savoia. Amiens in x libri è rivisto, la Roccella è stampata corretta e ampliata in 15 e più libri, Savoia vi si lavora. Vita, sanità e pazienza. Questo è il compendio delle mie fatiche, oltre a 22 opere che già si trovano alle stampe, che come di figli allevati e manomessi non se ne tien più conto ».

col cantare l'impresa della Roccella, di cui pubblicò nel 1630, come abbiám visto, i primi quindici canti; pensò poi di cantare anche l'occupazione di Susa e Pinerolo;¹ allargò quindi il suo disegno a celebrare tutte le imprese di Luigi XIII, compreso l'assedio della Roccella, e abbozzò una *Francia* in 20 canti, che si conserva quasi intera nel codice Forteguerriano B 171.² Ma a questo modo riusciva un'opera troppo slegata, e, a star contento alla storia, troppo arida; a fingere una favola per ciascuna impresa, troppo lunga e intralciata: onde dovè risolversi di limitare il canto alla presa della Roccella e all'impresa di Savoia, facendone due poemi distinti. Se *Amiens*, volto a celebrare la ricuperazione di quella piazza per opera di

¹ Si confrontino nell'ins. 3 delle Carte Fortini il quinterno *Savoia l.º 1.º* che comincia *Questa ragion ch'ogni ragione invola*, e l'altro *L'Impresa di Savoia a Susa*, che comincia: *Quel l'io che non curando altra mercede*.

² I quinterni, di cui è composto questo codice, non appartengono tutti, segnatamente in principio, alla medesima stesura, e non c'è quindi dall'uno all'altro continuità di racconto: né servono a supplire i pochi quinterni della *Francia* che sono nelle carte Fortini. Il poema comincia:

Febo, canta il valor del gran Luigi
Ch'al magnanimo piede impenna il corso,
Per imprimer volando alti vestigi,
Salvarne Europa e ministrar soccorso...

Come il poema sia disorganico si capisce da questi versi in principio del c. XVI:

Ma fino a qui del mio proprio concetto
Una stilla minuta in questo immenso
Ocean di sue lodi a pena ho detto;
Saziato no, ma stimolato ho il senso,
E deviar la mente e l'intelletto
Mi sento e 'l cor da vari oggetti accenso.
Qual rifiuto o qual prendo, ov' una sola
Mia penna scrive e la materia voia?
Dirò di Propignano....

Enrico IV,¹ fosse già composto da qualche tempo, o fosse concepito per aggiungere ai due poemi, che cantavano le glorie di Luigi, un terzo in onore del padre, non si può stabilire. Esso è ad ogni modo il solo dei tre che ci sia pervenuto quasi completo, presentando soltanto qualche lacuna in punti non intesi da chi dall'originale dell'autore trasse la copia del codice Forteguerriano B 157. Della *Roccella* dicemmo non rimanere il compimento; dell'*Impresa di Savoia* solo alcuni canti, in più copie ciascuno, diverse tra loro, e forse già appartenenti al primo concepimento dell'*Impresa di Savoia* o alla *Francia*.²

La *Sacra Lettera scritta da Maria Vergine a' Messinesi* celebra in sedici canti la conversione di Messina per opera di S. Paolo, l'invio di un'ambasciata alla Vergine, e la risposta di lei al popolo messinese. Questo poema fu scritto per compiacere D. Benedetto Salvago, cavaliere gerosolimitano, residente presso il Pontefice per la città di Messina, e a lui consegnato canto per canto. Egli se lo portò seco in patria con

¹ Si conserva ms. nella Forteguerriana (B 157). All'azione guerresca s'aggiunge l'andata di Enrico all'inferno e la gelosia per la sua donna, che ha voluto accompagnarlo in guerra, innamoratasi del Signor di San Luca: non manca l'intervento della Peste e della Fame, quella in Amiens, questa tra i Franchi, che alfine vengono cacciate da Santa Maddalena. Una pianta d'Amiens assediata dal Re di Navarra si ha nel cod. II, iv, 195 della Nazionale di Firenze.

² Nelle Carte Fortini, ins. III. La tela del poema è allungata cogli amori di Ulisse, giovane piemontese, con Clarice, vergine lionese dell'esercito di Francia: essa, uccidendo un orso, salva la vita ad Ulisse, ed è poi da lui, per errore, ferita a morte in una zuffa. S'aggiunge il racconto fatto dal maresciallo Créqui del suo duello con don Filippo di Savoia, e s'accenna anche alla morte dello stesso Créqui.

animo di divulgarlo per le stampe; ma al Bracciolini non parve ancor degno di uscire al pubblico. Essendo però il poeta morto senza correggerlo, e rimasto il manoscritto in casa Salvago, fu dato in luce in Messina l'anno 1726 da Francesca Dini-Salvago, senza il nome dell'autore sul frontespizio, « parendole una ingrata disattenzione ad un uomo tanto benemerito di Messina rendere la cattiva ricompensa d' esporre il suo nome in fronte ad un' opera da lui medesimo stimata non ancora matura per le stampe ». ¹ Prima di darlo a imprimere fece però « passare tutto il poema sotto gli occhi e per le mani di più persone intendenti, le quali con molto studio e fatica (essendo l'originale in gran parte confuso) s'ingegnarono di ridurlo » in quello stato che loro parve migliore.

Più breve storia hanno gli altri tre poemi. L'*Alde-rano*, che ha per soggetto gli amori di questo cavaliere del sangue di Sassonia con Adelasia figlia dell'imperatore Ottone, la loro fuga, e la loro dimora per venti anni in una foresta come poveri carbonai, finché il valore dimostrato da uno dei sette figli in una giostra a corte non è causa che siano scoperti e perdonati, fu composto per glorificare le origini di casa Ceva, e probabilmente coll'intento di rendersi sempre più favorevole il cardinale di quella casa: ² a questo

¹ *La | Sacra Lettera | scritta | da Maria Vergine | A' Messinesi. | Poema eroico | Dedicato alla medesima | Beatissima Vergine | da | Francesca Dini, e Salvago. ||* In Messina, M.DCC.XXVI. | Nella Regia Stamperia di Fernandez, e Maffei. |

² Dell'*Alderano* o *Alderamo* si hanno i primi sette canti, parte nel codice Vitt. Eman. 42, e parte nelle Carte Fortini, ins. IV; del c. II due copie diverse fra loro. Si veda per la leggenda degli Aleramici G. CARDUCCI nella *Nuova Antologia*, 2.^a s., XLII, 425 e sgg.

stesso fine mirò forse il poeta col dare in moglie a Giuliano, suo nipote prediletto, Chiara Baila, nipote da parte di sorella del cardinale, sebbene non fosse dama quartata. Con *Sant'Eulalia* e con la *Liberazione di Pistoia* il pensiero del Bracciolini tornava alla sua città natale, quando ormai si disponeva a tornarvi colla persona. Gran devozione aveva Pistoia a quella santa vergine e martire di Portogallo, e ogni anno il 10 dicembre si celebrava nella cattedrale una gran festa in suo onore, attribuendosi al suo patrocinio la liberazione della città dall'assalto datole da Uguccione della Faggiuola nel 1314 e, in parte, anche dall'assalto dell'esercito de' Barberini nel 1643.¹ Il primo di quegli assalti dovè essere il soggetto del poema *La liberazione di Pistoia*, ch'è celebrare una sconfitta dei Barberini, sebbene decaduti, non poteva esser consentito al poeta dalla sua riconoscenza per quella famiglia. E può anch'essere che i due poemi indicati come *Sant'Eulalia avvocata de' pistoiesi* e *La liberazione di Pistoia* non rappresentino che due diversi disegni o principî di una sola opera, concepita prima come una vita della santa a cui s'aggiungesse la celebrazione de' beneficî arrecati a Pistoia,² e ridotta in se-

¹ Si può vedere la *Breve relazione della devozione che tiene la città di Pistoia a Santa Eulalia Vergine e martire di Portogallo e Memoria della festività che a suo onore ogn' anno in perpetuo si celebra il dì x di dicembre nella cattedrale di detta città*, scritta da NICCOLÒ CANCELLIERI, nella filza CXIV delle Carte Stroziane dell'Archivio di Stato fiorentino, e fra i Mss. della Collez. Rossi-Cassigoli; ed anche dello stesso CANCELLIERI la *Relazione dell'assalto e battaglia dell'esercito de' Barberini contro la città di Pistoia*, Pistoia 1896, per Nozze Sanesi-Crocini.

² Di *Sant'Eulalia* abbiamo quattro canti nel cod. Barb. XLIV 93 e Vitt. Eman. 41. Eulalia, nonostante che i genitori le vogliano

guito a trattare della liberazione di quella città, includendovi, a mo' d'antefatto o d'episodio, il martirio della santa;¹ o viceversa.

Come si vede, c'era di che stare occupato per tutta la vita a esser giovane. Il Bracciolini invece era al suo fine. Quando l'anno 1644, non avendo per la morte di Urbano più niente da sperare, lasciò Roma per tornarsene a Pistoia, riportava da sé, al dire dell'Eritreo, le sue ossa in patria, per farvele seppellire.² Vi giunse

dar marito, ha consacrato la sua verginità a Dio, ed è confortata a ciò per voler divino da S. Iacopo, al quale ella dà un anello come pegno delle sue nozze con Cristo. L'Inferno si scatena, temendo che la virtù della donzella tragga ad imitarla tutta la Spagna; e sapendo il demone Rabuzzino che il giovane Oderico, figlio del pretore che regge la città per l'imperatore Massimiano, è innamorato d'Eulalia, sebbene tepidamente per la freddezza di costei, con artifizi vari fa accender fortemente quell'amore. Fattala Oderico richiedere in isposa dall'amico Perinto, la donzella rifiuta, facendo professione d'esser cristiana. Perinto la minaccia se entro tre giorni non muti avviso, e torna all'amico, che del rifiuto rimane desolato. Comincia:

Velato omal dallo canute piume
Per l'estremo degli anni angel canoro
Dove mi poserò sul puro fiume,
Febo, a qual ombra del tuo casto alloro?
Ma ben ricorro a favoloso nume
Io che 'l vero celeste in terra adoro.
Quanto può l'uso! Or sia Gesù che spiri
Al mio tardo avveder santi desiri.

.
Canterai, Musa, in verginella Ibera
Alma che non curò ferro né foco
Scherni l'Inferno, e di Gesù guerriera
Teme nulla i tormenti, il morir poco....

¹ Della *Liberazione di Pistoia* il Dondori (p. 343) dice: « pœma diviso in dodici canti, de' quali, prevenuto dalla morte, non ne finì che due ». Il Susini nelle sue *Notizie* dice non averne ritrovato neppur un foglio.

² « post Urbani mortem, cum, octuagenario proximus, nihil sibi iam Romae relictum videret esse quod speraret, sua ipse

infatti ai 21 d'ottobre,¹ e il 31 agosto dell'anno seguente² moriva in una sua vigna alla romana detta Castel Traetti. Il cadavere venne portato con grande onore alla chiesa di S. Francesco, e quivi, dopo essere stato esposto, coi suoi poemi a stampa e manoscritti a piè del cataletto, fu seppellito presso la cappella della famiglia Bracciolini.

Le sue ultime opere rimaste incompiute e in disordine furono raccolte e ordinate e in parte trascritte dal P. Francesco Susini, maestro di casa. Che fosse una cosa assai imbrogliata rinvenirsi nella *Franceide* sian disposti ad ammetterlo, e può anch'essere che fosse fin d'allora impossibile ordinare i varî quaderni secondo i successivi disegni; ma che nella delicata sua impresa il Susini portasse tutto quell'accorgimento e

ossa in patriam reportavit, ut ibi sepultura afficerentur. Atque eum aiunt, cum Roma migraret, ad portam Flaminiam Urbem respicientem dixisse: salve Urbs, ac simul vale; nam hodie, postremum, ex te pedem extollo » (*Pinacotheca*, III, n. XLV).

¹ « A di detto [21 ottobre 1644] tornossene alla patria Francesco Bracciolini dell'Api, poeta famoso, doppo essere stato per lo spatio di 20 anni appresso Urbano 8^o, di età di anni 80, riportandone di molta ciarpa ». FELICE DONDORI, *Diario delle cose di Pistoia*, Ms. nell'Archivio Duceschi-Marchetti di Pistoia, a c. 97. Questa e la seguente notizia mi furono cortesemente comunicate dal dott. Alberto Chiappelli.

² « A di 31 agosto [1645]. Francesco Bracciolini, poeta famoso, passò all'altra vita di anni di sua età 78, et esponendosi il suo corpo nella Chiesa di S. Francesco, ivi si fece il funerale con pompa grande del Clero, essendo parata la chiesa tutta di scorruccio. Esso fece testamento in Roma mentre serviva Urbano VIII, ottenendo da esso per se e per i sua Nipoti molti titoli di semplici benefitii, facendo molta roba » (DONDORI, op. cit., c. 110). Le *Notizie storiche* del maestro di casa Susini affermano pure che morì « a di 31 agosto 1645 a ore 16.... d'anni 78, mesi 9, giorni 5 in una sua vigna alla romana detta Castel Traetti ».

tutta quella cura che era necessaria, nonostante che egli vanti la « somma diligenza e fatica » impiegata nel suo lavoro, ce ne fan dubitare la copia dell'*Amiens* e lo stato in cui ci son pervenuti oggi i Mss. braccioliniani. Fu del resto, poco male, poich  niente di nuovo ci rivelano quelle opere intorno all'ingegno e all'arte del Bracciolini, se non che s'insiste sulla convenienza di cantare il vero senza adornarlo di finzioni.¹ Si pu  dar lode al poeta della vena poetica rimasta cos  vivace fino quasi ad ottant'anni; ma sarebbe tempo perduto trattenersi pi  a lungo intorno a questi abbozzi senza alcun pregio n  artistico n  storico.

XVIII

  curioso sentire qual giudizio desse della propria opera poetica il Bracciolini negli ultimi suoi anni:

Anch'io di scriver molto ebbi vaghezza
 Spesso battendo e ribattendo l'ale,
 Pur come augel ch'alla bramata altezza
 Stanco riguardi, ove poggiar non vale.
 Ma l'invitto falcon fende l'ampiezza
 Del puro ciel con la sua piuma eguale,
 O le nubi divide e non le spezza,
 N  per manco affannar men presto sale.

¹   tanto bello a riguardarsi il vero,
 Che ci  che non   lui, mentr'  bugia,
 Apportar non ci pu  contento intero,
 E in appressarsi a lui manca e travia....

(*Francia*, l. VIII, Carte Fortini, ins. III).

E'l riguardar la verit  spogliata
 D'ornamenti.... non men diletta
 Che di fastose finzioni ornata;
 E nuda a riguardarsi   pi  perfetta,
 Ch  si guasta abbigliando....

(*L'Impresa di Savoia a Susa*, l. I, Carte Fortini, ins. III).

Lo scriver molto al sostenersi poco
Supplir vorria, ma delle nostre carte
È 'l valor la misura e non il loco.
Poco spazio riempie ottima parte,
Ogni lungo cantar riesce fioco:
Fra nodo angusto è la natura e l'arte.¹

Il giudizio è vero, anche se non espresso in tutto felicemente, e doveva rappresentare proprio una convinzione del poeta, poichè lo ripete altrove in modo più preciso: « Scriver meno io dovea ». ² E che egli avesse scritto meno, non sarebbe certo dispiaciuto neppure a noi, che parecchi di quei suoi poemi così sforzati di pregio poetico e di importanza storica avremmo fatto molto volentieri a meno di leggerli: ma lo scriver meno e il correggere di più sarebbe bastato per far toccare al Bracciolini le alte cime dell'arte? Abbiamo visto quant'egli si consumasse intorno alla *Croce racquistata*, né gli riuscì perciò un'opera più che mediocre. Invece di eccellere in una, egli diede prova di varie attitudini poetiche, trattando colla stessa facilità l'epica seria e la giocosa, la tragedia e la pastorale, la satira e la lirica: meglio tuttavia riuscì nel genere burlesco, anche perchè quivi poté abbandonarsi liberamente alla propria ispirazione. Quanta preoccupazione invece della critica nei poemi epici! L'arte si era lasciata legare all'osservanza di regole arbitrarie, e il nostro autore non fu certo dei ribelli; anzi nelle lettere sulla Poetica giunge a scrivere: « Se il maestro di color che sanno c'insegna.... a noi tocca crederli e non a voler disputar seco ». Vero è che in seguito disconobbe uno dei principî fondamentali della Poetica,

¹ Carte Fortini, ins. II, n. 32.

² *Bulgheria*, in fine.

non si dare favola senza finzione, e tentò poemi quasi sul fondamento del solo vero storico; ma fu un infelice tentativo, che non produsse nessun'opera vitale. Alla libera ispirazione del poeta nocquero anche gli scrupoli religiosi. Non che alle fratesche esagerazioni del padre Norisio, il quale trovava poca castimonia nella *Croce*, non sapesse rispondere, scherzando: il poema « è ancor giovanetto, e se bene ha buona intenzione, io, che li son padre, non voglio correr così subito a darli licenza, che ne faccia voto solenne ».¹ Ma in quegli scrupoli ha la sua ragione quel prevalere dell'azione soprannaturale nella tela de'suoi poemi, con che l'autore non solo veniva ad esaltare la presenza continua della provvidenza divina nelle cose di questo mondo, ma credeva anche poter supplire vantaggiosamente alla mancanza delle passioni umane, che si reputavano sconvenienti ai sacri argomenti.

Se altezza di poesia non si può avere che da un animo nobile, di elevate aspirazioni e di profondo sentire, il Bracciolini non poteva sorgere tant'alto. Un atto che riveli qualche cosa più di un animo comune, nella sua vita non c'è; e neppur l'ambizione ha sempre in lui uno di quei fini per cui essa può esser titolo di lode. Lo stesso sentimento religioso, che ispira tanta parte della sua produzione poetica, non è profondo, quanto vuol parere: era troppo attaccato ai beni mondani il cuore del nostro poeta, per poterci avere il primo luogo la religione! Riuscì dunque, più che un vero poeta, un facile verseggiatore; e dei suoi talenti approfittò senza risparmio, tanto che forse la produzione di nessun altro nostro poeta arriva a pareggiare la sua per copia e varietà. E come verseggiatore ha

¹ Carte Fortini, ins. I.

pregi non comuni: lingua ricca e ben colorita, periodo elegante ed armonioso, stile sempre vario e adatto alla materia. Nativo di Pistoia, che ha uno dei più vigorosi e pittorici volgari della Toscana, e perfezionatosi collo studio assiduo dei buoni autori, e specialmente di Dante, la cui imitazione nella parte formale si manifesta assai spesso, seppe scorgere la falsità dello stile secentistico; e sebbene non avesse sempre il coraggio di resistere alla moda, pure non gli si può negar lode per la moderazione serbata ordinariamente nell'uso delle arguzie, delle antitesi e dei traslati. Gli manca però vigore di stile; onde fa miglior prova nella poesia narrativa che nella lirica, e anche in quella si desidera spesso una maggior rapidità di descrizione e narrazione: la vena era abbondante, e il dilagare gli tornava facile.

AGGIUNTE

Pag. 5. Dal diploma di laurea, che ho poi potuto trovare per amichevole cortesia del sig. Carlo Tozzi, tra altre pergamene, in una villa Bracciolini (a Candeglia, presso Pistoia) risulta essersi il nostro poeta addottorato in Pisa il 3 giugno 1590.

Pag. 85. SONETTI IN LODE DELLA LENA FORNAIA *

a) I ORDINAMENTO

Parte prima in vita.

1. Con basse ciglia e con un' cuor che batte [2]
2. Oro sottil, ch'alteramente ondeggi [44]
3. Lena, quando talor nella pulita [3]
4. Non mai si vago allor ch'il giorno indora [4]
5. Lena gentil, se per usanza poi [5]
6. Chi vuol veder con qual sembiante appaia [69]
7. Quando talor ne' magri giorni suole [11]
8. Non più cedro, confetto o zafferano [12]
9. Quando ne torna a risvegliar l'aurora [13]
10. Gentildonne superbe, or queste lodi [14]
11. Lena, tu non mi vuoi contro ragione [15]
12. Resuscita, Petrarca, e straccia quanti [18]
13. Natura ed Arte un'ostinata gara [20]
14. Signori, otto dì fa prima ch'io fossi [19]
15. Bella e crudele, amorosetta e cara [45]
16. Non aspetti chi legge ch'il sonetto [a pag. 53]
17. Vogliono esser i piè senza pianelle [46]

* Il numero in parentesi quadra è quello che porta ciascun sonetto nella cit. stampa delle *Poeste giocose*.

18. Era di maggio, e la madre natura [16]
19. Diceva il padre del parlar latino [47]
20. Ero io digiuno, et a comprar del pane [17].
21. Quando la bella Lena ad ora ad ora [32]
22. Quando la manca palma alla sinistra [48]
23. Fammi serrar con questo petto, Lena [33]
24. Quando esce fuor del tumido Oceàno [28]
25. Come sovente al caldo tempo suole [29]
26. Penso e ripenso, e non ritrovo ancora [30]
27. Bella gallina di color tanè [31]
28. Lena, non ti turbar, ché la contrada [34]
29. Labbia di fresche e mattutine rose [49]
30. Su via, destriero, il piè sonante affretta
31. Che cosa è Lena? or chi non sa ch'è forza? [50]
32. Proverò che sia dea questa mia Lena [36]
33. Quando al girar del mobile arcolaio [51]
34. Dalle mie dubbie e perigliose rote
35. Se la Natura non facea miracoli [52]
36. O per l'ombre notturne alto sonante [37]
37. Se pistore è fornai, e non vuol dire [38]
38. O Fornai crudel, che sotto biondi [53]
39. Poss'io di verno a mezza notte ignudo [54]
40. No, fammi pur quanto tu vuoi carezze [55]
41. Tu non capisci, o mio poeta grasso [56]
42. O bello ingegno, o spirito divino [57]
43. Fra quella Lena onde arse Troia e questa [39]
44. O Penelope mia d'amor rubella [59]
45. Fra il sole in cielo e la mia Lena amata [40]
46. Se rosa o violetta o gelsomino [41]
47. Lena, poichè di me nulla ti cale [42]
48. Lena, tu ch'all'aprir di quel serrame [58]
49. Novella acerba mi viene all'orecchie [43]
50. Dove la mula medica biasciando [71]

Parte seconda in morte.

1. Oimè le belle infarinate mani [1]
2. Lasso, ben dicev'io que' pipistrelli [23]
3. Fegato mio che per qualunque vena [2]
4. Quest'è quel duro e dispietato sasso [3]
5. Sullo scacchier di questa nostra vita [4]

6. Chi rende amici il mio furor più lento [29]
7. Quando, Menico mio, la Lena è morta [5]
8. La secatrice dell'umane vite [30]
9. Tanta serenità ch' in ciel si vede
10. Chi vuol secondo Alesso piemontese [6]
11. Non mai calandra allor che 'l maggio rende
12. Se quando Rodomonte al ciel salita [7]
13. Trovasi nell' istorie pliniane [22]
14. Tra quante stanzè abbia formato unquanco [8]
15. Amore io piango, e non mi dir ch' io prenda [16]
16. Dentro un' aperta nuvoletta e rara [9]
17. Filate, o muse, tutte quante a nove [10]
18. Quand' io veggio talor Venere bella [11]
19. Similissime in ciel vengono e vanno [12]
20. Non ti diss' io ben mille volte e mille [13]
21. Ho letto indarno, o mio maestro Naso [31]
22. Tu non piangi e sospiri, o forno ingrato [14]
23. Dall' usignuolo, o mio dolente verso
24. Prendi, Alesso, il pennello, e per ritrarmi [32]
25. Se mai notturno, o mio Vincenzo, erraste [20]
26. Quando lassù con nugolose tende [15]
27. Questa bella Angioletta, onde cotanto [33]
28. Io ho pensato d'abbruciar granate [24]
29. Veri fur questi affanni e queste pene [34]
30. Settantanove volte ho scaricato [a pag. 167]

b) II ORDINAMENTO

[*In vita*].

1. Era di maggio e la madre Natura [16]
2. Che cosa è Lena? Or chi non sa ch'è forza? [50]
3. Lena, quando talor nella pulita [3]
4. Lena gentil, se per usanza, poi [5]
5. Fammi serrar con questo petto, o Lena [33]
6. Vuo' provar che sia dea questa mia Lena [36]
7. Oh per l' ombre notturne alta sonante [37]
8. Se pistore è fornaio e non vuol dire [38]
9. Fra quell' Elena ch' arse Troja e questa [39]
10. Fra il sole in cielo e la mia Lena amata [40]
11. Con basse ciglia e con un cuor che batte [2]
12. Non mai sí vago allor che il giorno indora [4]

13. Dice la Vecchia: il povero Francesco [6]
14. Quando si guarda alla suprema mole [7]
15. Come fuor del bicchier si sugge e tira [8]
16. Bella boccuccia che sputi sentenze [9]
17. Io sono, amanti, il misero Atteone [10]
18. Quando talor ne' magri giorni suole [11]
19. Non più cedro, confetto o zafferano [12]
20. Quando ne torna a risvegliar l'aurora [13]
21. Gentildonne superbe, or queste lodi [14]
22. Lena, tu non mi vuoi contro ragione [15]
23. Er'io digiuno et a comprar del pane [17]
24. Risuscita, Petrarca, e straccia quanti [18]
25. Signori, otto di prima ch'io fussi [19]
26. Natura ed Arte in ostinata gara [20]
27. Chi vuol veder con qual sembiante [69]
28. Se la natura non facea miracoli [52]
29. O fornaia crudel, che sotto i biondi [53]
30. Or fammi pur quante tu vuoi carezze [55]
31. Tu non capisci, o mio poeta grasso [56]
32. Oh bell'ingegno, oh spirito divino [57]
33. Oh Penelope mia d'amor rubella [59]
34. Visetto allegro e cervellin bisbetico [75]
35. Lena, tu vuoi ch'io moia, io vuo' morire [74]
36. Deh!, Nencio, prova a metterti la mano [73]
37. Puledrella regnicola, che miri
38. Tu dii sempre di no, tu non istudi [72]
39. Lena, tu che all'aprir di quel serrame [58]
40. Oh Lena, io ho studiato il Calepino
41. Oh questo sì che mi trapassa il core
42. Dican che l'appetito a chi vuol bene
43. Anch'io, Lena garbata, aspetto un guanto [21]
44. Vennimi un giorno a por, ch'era di verno [22]
45. Scrivono i Greci che la bella Elena [23]
46. Le gentildonne poi che l'hanno vista [24]
47. Lena, se tu sei nata in queste mura [25]
48. Penso talor che la fornaia mia [26]
49. Maraviglia non è che di speranza [27]
50. Quand'esce fuor del tumido Oceàno [28]
51. Come sovente al caldo tempo suole [29]
52. Penso e ripenso e non ritroyo ancora [30]
53. Bella gallina di color tanè [31]

54. Quando la bella Lena ad ora ad ora [32]
55. Lena, non ti turbar, ch  la contrada [34]
56. Su via, destriero, il pi  sonante affretta [35]
57. Se rosa, violetta o gelsomino [41]
58. Lena, poich  di me nulla ti cale [42]
59. Novella acerba mi viene all'orecchie [43]

[*In morte*].

60. Oim  le belle infarinate mani [1]
61. Lasso, ben dicev'io, quei pipistrelli [23]
62. Fegato mio, per qualunque vena [2]
63. Quest'  quel duro e dispietato sasso [3]
64. Su lo scacchier di questa nostra vita [4]
65. Chi rende, amici, il mio furor pi  lento [29]
66. Quando, Menico mio, la Lena   morta [5]
67. Tanta serenit  che in ciel si vede
68. Chi vuol, secondo Alesso piemontese [6]
69. Non mai calandra allor che il maggio rende
70. Se quando Rodomonte al ciel salita [7]
71. Trovasi nell'istorie pliniane [22]
72. Tra quante stanze abbia formato un quanco [8]
73. Amor io piango e non mi dir ch'io prenda [16]
74. Dentro un'aperta nuvoletta e rara [9]
75. Filate, o Muse, tutte quante a nove [10]
76. Quand'io veggo talor Venere bella [11]
77. Similissime in ciel vengono e vanno [12]
78. Non ti diss'io ben mille volte e mille [13]
79. Ho letto indarno, o mio maestro Naso [31]
80. Tu non piangi e sospiri, o forno ingrato [14]
81. Io me n'andavo sopra fantasia [17]
82. O bella Lena, che quando vivevi [19]
83. Sempre io comincio, poich  Lena   morta [21]
84. Lanterna oscura, che solevi il v rno [25]
85. Soffia con fil di paglia il pargoletto [27]
86. Da poi che morte trionf  nel volto [26]
87. Prendi, Alesso, il pennel, e per ritrarmi [32]
88. Se mai notturno, o mio Vincenzo, erraste [20]
89. Quando lass  tra nuvolose tende [15]
90. Questa bella angioletta, onde cotanto [33]
91. Io ho pensato di abbruciar granate [24]

92. Veri fur questi affanni e queste pene [34]

93. Dodici notti ed altrettanti giorni [18].

Pag. 91. Non si può asserire con fondamento che appartenga al Bracciolini una specie di satira contro i ladri in genere, in 35 strofe di 4 versi senari, colla ripresa del primo verso in fine di ciascuna strofe, intitolata *I Caifassi o vero ladroni assassini*, che si ha a c. 47^a del Ms. Forteg. B 102 (MAZZATINTI, *Inventari dei Mss. delle Biblioteche d'Italia*, I, 247). Il codice contiene i sonetti della Lena Fornai e il capitolo in biasimo della villa del nostro autore, e soltanto dopo vari fogli bianchi nell'ultime due carte, adespoti, i *Caifassi*.

Nel VI vol. degli *Inventari* cit. si legge che il Ms. 103 della Biblioteca della Fraternita di S. Maria d'Arezzo contiene « ... Poesie di *Francesco Bracciolini* con correzioni autografe (1, Festa di S. Maria Maddalena. 2, La primavera, idillio. 3, La Fatica, favola [cfr. p. 60]. 4, Cori per l'Invenzione della Croce. 5, Psiche, favola ». Ma, come m'avverte l'egregio sig. Ubaldo Pasqui, soltanto sul frontespizio del terzo componimento sta scritto, sotto il titolo, con carattere diverso ma sincrono, « Del sig.^r Francesco Bracciolini ». Né le correzioni fatte alla *Fatica* sono della stessa mano che corresse la *Psiche*; la quale non è già un poemetto, ma un piccolo dramma distinto in quattro intermedii; e così la *Maddalena*, intitolata precisamente « Festa di santa Maria Maddalena da rappresentarsi nella Cappella della Ser.^{ma} l'anno 1629 ». Le cinque poesie stanno in quadernetti in 4^o e in-8^o sciolti entro un grosso inserto di scritti d'ogni genere.

INDICE

Accademia-Florentina 5; degli Alterati 23; degli Umoristi 23.
Alderano 147, 150.
Amiens 147-9, 154.
Amoroso (L') Sdegno 7, 13, 15-21.
Anacreonte, traduzione falsamente attribuita al Br. 146.
Angelica 47.
Antella (dell') Donato 46.
Arpalice 45, 49-50.
 Barberini-Antonio, nipote d'Urbano VIII 95; fra Antonio, fratello d'Urbano e card. di Sant'Onofrio 100-6; Carlo 104, 105; Francesco 95, 100; Maffeo 6, 22-6, 45, 94-9, 123; Taddeo 95, 123.
 Bardi (de') Piero 9.
Batino 82.
 Borghi mons. Alessandro 23.
 Borromeo card. Federico 10-12.
 Bouchard 90.
 BRACCIOLINI Francesco - sua canzone autobiografica e suoi biografi 2, 3; sua famiglia 4, 8, 27, 146; nascita e primi studi 4-6, 159; amicizie e protezioni 6-9; al servizio di vari signori 9-12, 21, 55; al servizio di Maffeo Barberini 22-6; ozi pistoiesi 26-8, 93; relazioni col Marini e con lo Stigliani 22, 93; di nuovo in corte di Roma 94-6; privilegi ottenuti da Urbano VIII 97; segretario del Card. di S. Onofrio 101; sua dimora e affezioni a Sinigaglia 101-4; torna a Roma 104-6; sua avarizia 143; suo testamento 146; torna in patria 152; sua morte 153.

Opere, drammi 13-21, 55, 60, 115-23, 164; tragedie 45-54; poemi 22, 24, 29-45, 57-60, 97, 104-15, 116, 123-36, 147-54; poesie giocose e satiriche 61-93, 159-64; poesie liriche 7, 13-5, 59, 88, 116, 138-45, 164; egloghe 54, 104, 115; poesie varie 57, 116, 136-8, 139; scritti in prosa 6, 13, 93, 101, 105; opere dubbie o falsamente attribuitegli 8, 90, 120, 146, 164; sua fama 1, 94; giudizio complessivo 154-7.
 Bracciolini Giuliano 93, 95, 101, 139, 146, 151.
 Bruni Antonio 102, 139.
Bulgheria (La) convertita 116, 130-6.
Caifassi (I) ovvero ladroni assassini 164.
 Castelletti Cristoforo 19.
 Ceva Francesco 25, 95, 150.
 Chiabrera 136.
 Cini Giuseppe 106.
 Cino da Pistoia, esposizione d'un suo sonetto 6.
Commento ai versi su Cecco Antonio 101.
Compendio della vita ecc. di S. Diego 13.
Conte (Il) di Barcellona 115.
Conversione (La) della Maddalena 59.
Convito (Il) di Cecco Antonio 101.
Croce (La) racquistata 22, 24, 29-45.
 Dante imitato 41; Notamenti sulla D. C. 105.
Divina (La) provvidenza 99, 106, 111.

- Ducci Iacopo 83.
Elezione (L') di Urbano VIII 97, 104-15.
Endimione 59.
Enea (L') 54.
Erilia 47.
Erminia 47, 48.
Ero e Leandro 115, 119-23.
Esposizione d'un sonetto di Cino da Pistoia 6.
Eulalia (S.) 147, 151.
Europa 128.
Evandro 45, 51-3.
Fatica (La) 60, 164.
Filli 56.
Fillide civettina 82.
Francide (La) 147-9, 153.
 Gatteschi Vincenzo 120, 139.
 Gherardi-Annibale 82; G. Maria 34, 85.
 Grimani Antonio 101.
Gigli (I) d'oro 147-9, 153.
Giuditta 59.
Giuliano (S.) 47.
 Guarini G. B. 6.
Guerra (La) de' giganti 92.
Guerra (La) tra i pigmei e le gru 88.
Istruzione alla vita civile 116, 136-8.
Lena Fornata (Sonetti in vita e morte della) 85, 159-64.
Lettere sulla poetica 93.
Liberazione (La) di Pistoia 147, 151-2.
Maddalena (La conversione della) 59.
Maddalena (Festa di S. Maria) 164.
Marina (La bella) 139.
 Marini G. B. 22, 94.
 Mazzarino Giulio 136.
 Mazzoni Iacopo 5.
Monserato (Il) 115, 117-9.
Montano 115.
- Museo, traduzione del poemetto d'Ero e Leandro attribuita al Br. 120.
Norandino 45.
 Norisio p. Lodovico 34.
Notamenti sulla Divina Commedia 105.
Olimpia 55.
Oresta 56.
Oreste 47.
Orvietano (L'), 88.
Ozio (L') sepolto 55.
Partenza (La) di Enea da Dido-ne 139.
 Patrizi Francesco 5
Pentesilea 46-9.
- Poesie liriche* 7, 13-5, 59, 88, 116, 138-45, 164.
Premio (Il) della fatica 60, 164.
Psiche 57, 60, 164.
Ravanello alla Nenciotta e risposta 82.
Roccella (La) espugnata 115, 123-30, 147-9.
 Rospigliosi Giulio (Clemente IX) 102, 106, 111.
 Rucellai Orazio 90.
 Rutati Giulio 83.
Sacra (La) Lettera scritta da Maria Vergine a' Messinesi 147, 149, 150.
Saffo 58.
Savioia (L' impresa di) 147-9.
Schernò (Lo) degli dei 62-81, 101.
Sileno 104.
Stigliani 94.
 Strozzi G. B. il cieco 8, 11, 23.
 Tasso Torquato 6, 87; imitato 19, 40, 47, 135.
 Tassoni 63-5, 66, 84.
Tisbe 56.
Tito 47.
Trebelo 130.
 Urbano VIII: V. Barberini Maffeo.
 Villani Nicola 142.



98416

LI.H.

T6885b

della letteratura italiana.

n 1

NAME OF BORROWER.

23, grad. 60 Roffe fine

~~23, grad. 60 Roffe fine~~

ardon gr

FOR USE IN
LIBRARY ONLY

PHASE BOX

Not wanted in RBSC

B-9-B6

